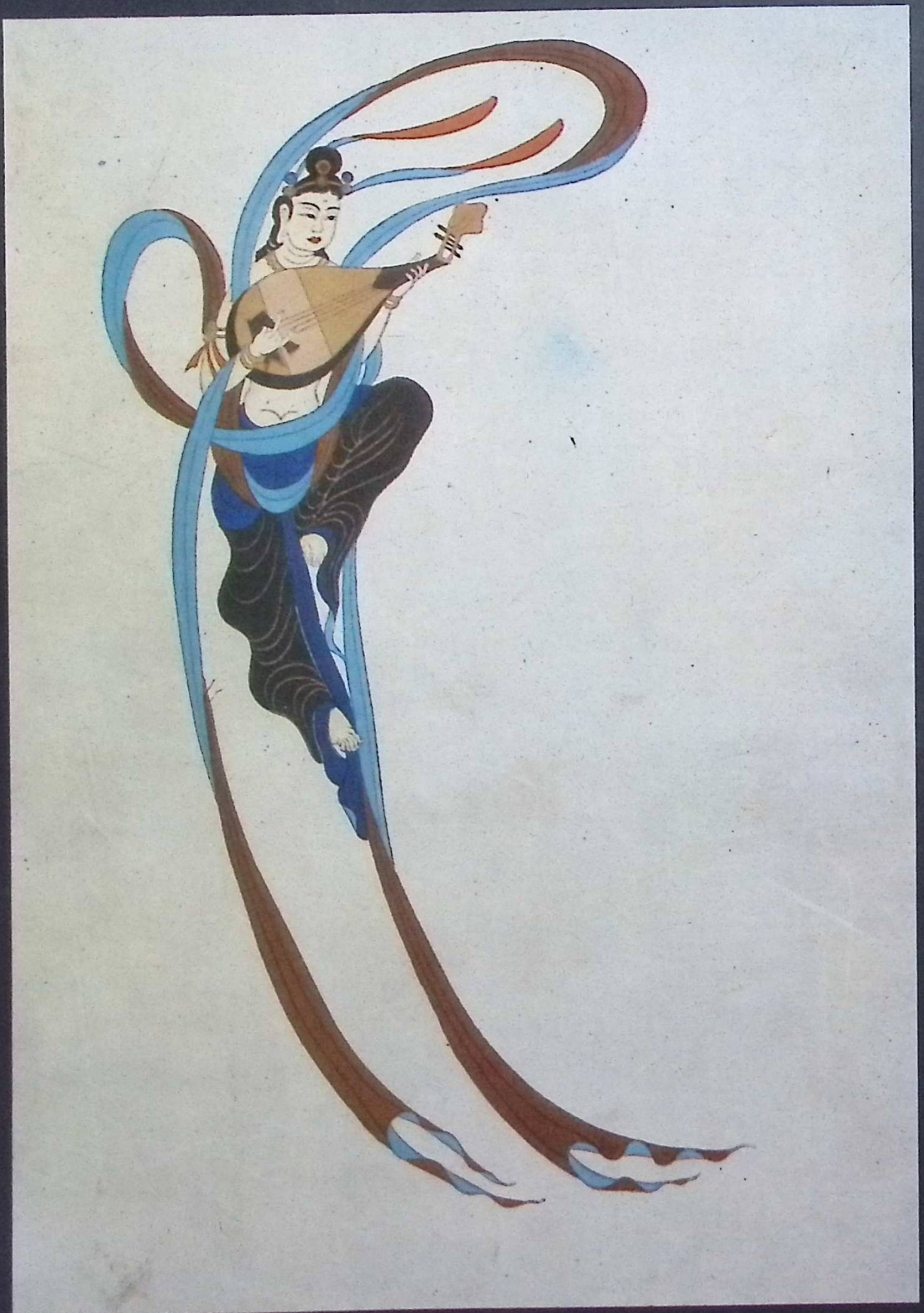
CULTURAL HORIZONS OF INDIA

VOLUME VII



LOKESH CHANDRA

रथ यात्रा 16

Chinese prince composed first Buddhist chants in 2nd century
3000 times,
melodiousness derived through divine inspiration
horse - 230
Ascent to the divine 231 meditation and visualization
self identification with the deity.

vegetarianism in Mongolia, Russia, Buryat 265

CULTURAL HORIZONS OF INDIA

ŚATA-PIṬAKA SERIES

INDO-ASIAN LITERATURES
Volume 391

Reproduced in original scripts and languages
Translated, annotated and critically evaluated by
specialists of the East and the West

Founded by
Prof. RAGHUVIRA *M.A., Ph.D., D.Litt. et Phil.*
Continued by
LOKESH CHANDRA

आचार्य—रघुवीर—समुपक्रान्तं

जम्बुद्वीप-राष्ट्राणां
(भारत-नेपाल-गान्धार-शूलिक-तुरुष्क-पारस-ताजक-भोट-चीन-मोंगोल-मञ्जु-
उदयवर्ष-सिंहल-सुवर्णभू-श्याम-कम्बुज-चम्पा-द्वीपान्तरादीनां)

एकैकेषां समस्रोतसां संस्कृति—साहित्य—समुच्चय—
सरितां सागरभूतं

शतपिटकम्

CULTURAL HORIZONS OF INDIA

VOLUME 7

Studies in Tantra and Buddhism, art and archaeology, language and literature

LOKESH CHANDRA

INTERNATIONAL ACADEMY OF INDIAN CULTURE
and ADITYA PRAKASHAN, NEW DELHI

First Published: 1998
©AUTHOR

ISBN 81-86471-17-0

Published by P.K. Goel for Aditya Prakashan, F-14/65, Model Town II, Delhi – 110 009
and printed at Rajkamal Electric Press, G.T. Karnal Road, New Delhi – 110 033

CONTENTS

Preface vii

1. Sanskrit rhythms in East Asia 1
2. India and Japan 196
3. Devarāja in Cambodian history 199
4. Kośa: the golden vesture of the palladium in Champa 218
5. Indonesia in the fourth century 221
6. Meditative architectonics of the Borobudur 231
7. King Dharmavaṁśa Tĕguh and the Indonesian Mahābhārata 239

Literature cited 246

8. Five Tibetan texts on Gaṇeśa 253
9. Life of Damba Darja Jaya-yin 265

Index 403

PREFACE

This is the final volume of my minor writings and articles, most of them not published earlier. The first is a study of Sanskrit hymnology in China, Korea and Japan from the early centuries preceding the Christian era. The nomenclature of psalmody, the trickling of music from NW of India as the MahāTukhāra rāga (Chin. *Mo-ho-tou-lê*) which was brought to China by the Han envoy Chang Chʻien around 126 BC, and the compositions of Prince Tsʻao Chih (192-232) of the Wei dynasty are the glorious beginnings of Sanskrit and Buddhist psalmody in China. It flourished over the centuries. In the fourth century the music of Kucha became the basis of West Liang music. The references to music in Vinaya and in several other texts have been indicated in chronological sequence of their Chinese translations. The first Korean musicians arrived in Japan in 453. Goddesses of music and dance are represented on the walls of Tun-huang. In 568 Sujīva of the royal family of Kucha introduced the seven notes (sādhārita, kaiśika, ṣaḍja, ṣaḍja-grāma, ṣāḍava, pañcama, vṛṣabha) at the Chinese court. The 'Ten Books of Music' edited in the Zhenguan period (637-642) have a book on 'Indian Music'. From the eighth century onwards, Buddhist music gained full development in Japan. In 752 Indian dance and music was introduced from Champa, including dances of the Bodhisattva, Pedu (the Horse in the Ṛgveda), kalaviṅka, Bhairava, Ambā and so on. The oldest surviving musical notation is written on the reverse of a scrap of paper which is a receipt dated 26 July 747. The music of the Shingon, Tendai, Hosso, Jodo, Shin, Zen, Nichiren and Yuzu-nembutsu sects has been outlined. Buddhist music in contemporary China, Korea and Japan serve to complete the picture. The musical theory and notation with examples from twelfth century manuscripts, vocal technique and finally texts set to psalmody are detailed. The hymns sung are in Sanskrit, Chinese and Japanese. Bugaku accompanying bombai in the Buddhist monasteries is followed by the lineage of shōmyō music from Nāgārjuna of the Tantras (7th century) down to the present day Japanese musicians. The repertoire of Sanskrit hymns is given in Siddham, and Chinese transcription with musical notation. The Maṅgala-gāthā is treated at length.

The second chapter is on the cultural interflow between India and Japan. It is followed by a new evaluation of the concept of devarāja in Cambodian history by an intensive scrutiny of the Cambodian inscriptions, rājasūya rites in the Ṛgveda and its Aitareya-brāhmaṇa, and the Indrābhiṣeka in the Thai classic Trai Phum. The fourth article is on kośa, the golden vesture of the palladium in Champa. A new interpretation of the seven inscriptions of King Mūlavarman of Indonesia affords a fresh approach to the theory of the SE Asian State. Technical terms like *jaladhenu* and *ākāśadīpa* occurring in the inscriptions have a new orientation. The meditative architectonics of the Borobudur in the light of the Abhidharma-kośa and other Buddhist sūtras bring clarity and more specific correlation of the three realms (*tri-dhātu*) and the monument. The symbolism of meditational structures and their threefold classification clarifies the nomenclature of the Borobudur as a Sumeru. The Śaiva renaissance under King Siṇḍok and his successors and the translation of the Mahābhārata under King Dharmavaṁśa Tĕguh are crucial to the history of East Java. At the end, five Tibetan texts on Gaṇeśa, beginning with a sādhana by Atīśa, are reproduced. The first patriarch or Bandido Hambo Lama of the Buryat Buddhists from 1766 to 1777 was Damba Darja Jaya-yin. Short manuscripts in Tibetan containing his biographies end the volume.

The light of the mind, the ensoulment of wisdom and arisen appearances melt into their inner space, permeated by the innate absolute.

Lokesh Chandra

SANSKRIT RHYTHMS IN EAST ASIA

Music, the fine art with a view to beauty of sounds in melodic or harmonic combination, derives from the Greek expression *mousikḗ* (sc. *tékhnē*) 'the art of the Muse'. The nine Muses expressed in the poems of Homer and Hesiod were pre-eminently goddesses of song, wherewith they enchanted the divine gathering on their home on Mount Olympus. In the Theogony (1f.) of Hesiod, they dance in chorus on delicate feet on the mountain-tops, bathe in springs with violet glints, and make their way to the radiant abodes of Zeus, which laugh under the spell of their sweet voices.

Music and religion have close links. Music has a near-universal importance in the world of religion, both a positive and a negative value. While music can at times be denigrated in religious practice, on the other hand Sa.skya Paṇḍita says "all music deserves praise because it relieves human suffering" (Ellingson 1987:165). In ritual movements it is the building of intensity towards a climax for the emergence of a new experiential framework. As such, it becomes the intimate esoteric space. Mencius endorses: "In music of the grandest style there is the same harmony that prevails between heaven and earth" (Legge 1885:99). "The fervency of benevolence, the exactness of righteousness, the clearness of knowledge, and the firmness of maintenance, must all have their depth manifested in music" (Legge 1861:189).

The charm of music, either sung or played, is alluded to as a natural phenomenon in the Pali Tipiṭaka. The sound of the vīṇā is 'so fascinating, so charming, so intoxicating, so entrancing, so ravishing, so captivating' (Saṁyutta-nikāya 4.196f.). The golden and silver network of bells, hung around the mythical palace of the 'great king of glory' and shaken by the wind produce a divine effect (Dialogues of the Buddha 2.214). The *Dialogues* compare the celestially sweet voice of the Buddha with that of Brahmā. The synods that brought together the canonical texts or sūtras are *saṅ-gīti* 'singing together' in the *Vinaya Texts* (SBE.20/1885:3.372f.), a procedure observed by contemporary brahmans meeting to go over the mantras (Majjhima-nikāya 2.170.). The Majjhima-nikāya (1.70f.) speaks of the salvation drum, the *dundubhi.* The Lalitavistara is filled with musical imagery. The paradise of the Buddha has 84,000 instruments and melodies played by the daughters of the gods. When the Buddha was born in Lumbinī, the instruments sounded miraculously by themselves, followed by the songs of the goddesses, of conch, and of *dundubhi*. The word *duṇdubhi* was so crucial that it was borrowed in Japanese as *tsudzumi* (older *tudumi*) and is used to this day.

To spread Buddhist teachings choral intoned recitation (*sarabhañña*) was instituted. It forbade melismatic ornamentation and long tones. This tradition is extant in the Theravāda countries: Srilanka, Burma, Thailand, Laos and Cambodia.

Sylvain Lévi (*JA* 1915/1:401-447) has dwelt on the subject of the recitation of the sacred texts of Buddhism in India. The basic text is the episode of Śroṇakoṭikarṇa, who spent a night with the Buddha in his cell, and recited a series of specific texts to him with 'intonation' (Skt. *svara*, T 1425 ch.23 and 1435 ch.25 translated as *saishō* 細聲 'subtle sounds'. Pali Vinaya/Mahāvagga 5.13, Pali Udāna 5.6, T 1425 ch.23, 1428 ch.39, 1435 ch.25/translated by Chavannes, *Cinq Cents Contes* 2.262, 1447 ch.1 = Divyāvadāna 20). Before joining the orders Śroṇakoṭikarṇa was a lute player (T 125 ch.13.612 b).

The nature of the 'intonation' (Skt. *svara*) is made precise by a passage in the Pali Vinaya (Cullavagga 5.3) which authorises psalmody (Pali *sarabhañña*, Skt. *svarabhaṇya*), but forbids intonations extended in the nature of a song (Pali *āyataka gītassara*, Skt. *a. gītasvara*). The latter have in fact five defects: (i) one is carried away by one's own intonation, (ii) others also get carried away, (iii) the masters of the house are annoyed, (iv) one's meditation is disturbed because one is infatuated by the timbre of one's own voice, and (v) this sets a precedent for posterity. This list is found in parallel Chinese texts, with slight variations.

The psalmody of Buddhism found a fertile soil in China. Chinese music had a highly symbolic character: no man's education was complete unless he acquired an expert knowledge of harmony. Bathing, clean clothing, burning incense, an intelligent audience were preconditions of music. Confucius refrained from eating meat for three months after hearing the beautiful music of the wind instrument shao. The ritual music used in the worship of Confucius was introduced from Bactria in NW India (Williams 1974:283f.). *The Book of Etiquette/I Li* considers the practice of music as an important attribute of a gentleman. Confucius (551-479 BC) considers music an essential ingredient in the order of the state (Aero 1980:167).

Nomenclature. The terms for the music of the barbarians of the north, east, south and west were:

Northern	barbarians	k'in 禁
Eastern	"	mei 韎 or 昧
Southern	"	jen 任
Western	"	chu-li 侏 or 株離 (Watters 1904:1.78-79)

None of these terms were used for Buddhist chanting.

In Chinese/Japanese texts the common term for Buddhist psalmody is *fan-pai* (Chin.) or *bombai* (Jap.). Its first syllable goes back to Sanskrit *brahm(a)* and it connotes all that originates in India and is sacred in character. *Bai* has been reconstructed as *pā(ṭha)* by Takakusu. Demieville says that it is an approximate transcription of an Indian or Serindian word from the Sanskrit root *bhaṇ* 'to recite', which is found in Pali in terms like *sarabhañña*. Bombai is thus 'brāhmic psalmody'.

The character 唄 pai/Jap. bai means 'to chant, as in a Buddhist temple' (Giles 8566). It is a phonetic character, where the radical 口 denotes that it represents a foreign sound. The second element 貝 pei/Jap. bai means 'cowry (used as currency), valuables'. It is the 154th radical relating to values and trade (Wieger 1927:328). The choice of the phonetic 'trade' may imply that Buddhist chanting was introduced into China through trade channels by Buddhist merchants of Serindian origin. The role of trade in the transmission of Buddhism to China was an important factor. The caravan merchants, the multinationals of the ancient world, who were constantly on the move, alone could become vectors of Buddhism in all its aspects, including chanting of sutras, which was integral to ward off the several perils on their hazardous journeys across countries, over mountains, through deserts, and beyond the oceans. The ancestors of K'ang Seng-hui, a great translator of Buddhist sutras into Chinese, were merchants travelling from one country to the other for trade to remote distances. They hailed from K'ang-kiu/Sogdiana, but their family had settled in India for generations. For reasons of commerce, the father of K'ang Seng-hui went to Kiao-che/Tonkin in Indo-China. In Tonkin K'ang Seng-hui imbibed the six Confucian Classics, astronomy, science of government, and excelled in literary composition in Chinese. On the death of his parents he went to China in AD 247 to spread Buddhism (Robert Shih, *Biographies des moines éminents*/Kao Seng Tchouan de Houei-kiao, Louvain 1968:20f.).

Bombai 梵唄, or simply *bai* 唄 is 'psalmody, a recitation of the sacred texts, which is either chanted or sung'. The Nishi-Honganji sect alone uses the terms Bon or Bombai, to designate psalmody in general. In the other sects, these terms strictly apply to one of the four categories into which the hymns written in the Chinese language are divided. *Bai* is a phonetic character coined by the Chinese Buddhists. In the Chinese texts the common term is Bombai: *bon/bom* 'brahmā' *bai* 'ghoṣa'.

In Japan, the most popular term is *Shōmyō*. It corresponds to Skt. *svaravidyā* "the science of sounds/notes".

Baisan 唄讃
Baiju 唄頌
Bonnon 梵音
Bonsan 梵讃
Bompō 梵放
Bachoku 婆陟 T 1723 IV b p.727b
Bashi 婆師 Gog. VII and XV
Bainoku 唄匿 T 1428 ch. 3/582b17, T 1719 ch.5b, 1723 ch. 4b, 2131 ch.4, God. ch.7, 15. According to the Shutsuyōritsuyi, a lost work by Pao-ch'ang of the Liang dynasty in the beginning of the 6th century (quoted in T 1804 ch. 1d and 2131 ch.6, 11) the word *bainoku* belongs to the language of the Uppi country (Uruvilvā?) and signifies "to stop, to repress". The chanted recitations which begin Buddhist ceremonies, have the aim of "repressing" of external factors and thus of pacifying the soul, a preamble which is indispensable to the accomplishment of a rite. The Sanskrit originals of the above-mentioned transcriptions are difficult to reconstruct.

The term most commonly applied to recitation in Sanskrit or Pali is the verb *bhaṇ* "to say", for example Sanskrit *dharma-bhāṇaka* (bainoku=*bhāṇaka* ?) and Pali *sarabhañña* (cf. the text of Vinaya of the Mūlasarvāstivādins, T 1435.37, where *bai* 唄 obviously corresponds to Pali *bhañña*). J. Takakusu's reconstruction is *pāṭha*, but this does not correspond with the transcription. *Bai* can mask a Prakrit form derived from the root *bhaṇ*. The texts for Buddhist chanting can be classified into three types: *bonsan* 'chanting in Sanskrit', *kansan* 'chanting in Chinese', and *wasan* 'chanting in Japanese' The text of *bonsan* is the Chinese transcription of the phonetic reading of Sanskrit. *Kansan* is the chanting of Chinese texts according to the Japanese reading of the Chinese characters. *Wasan* are Japanese (*wa*) translations of Chinese texts.

China's first knowledge of music of the Western Lands. After Chou-li, whose time of origin and rise is controversial, Chou (1027-256 BC) had an officer called Ti-lou, who was responsible for the music (*yüe*) of "Barbarians" (*hu*) from the four directions. According to the commentary of Mao Ch'ang on the Shi-king, the music of the Western "Barbarians" at that time was called Chu-li (cf.Hiang 1957:252, Ts'en 1957:59). From this information we should infer that at this early period, through contacts with invading foreigners, China came to know their music or perhaps had even brought it in. The Chinese words *yüe* and *ki* were simply translated as 'music', but actually they stand for all three, i.e. music, song and dance. For this reason the word 'music' should be understood in this wider sense. The 'Music from Distant Regions' set up by the Chou court was performed at the palace on special occasions, to vaunt their political might.

The exotic music was divided into two main branches by the Chinese: the northern and the western music. The northern music was brought to China by nomads, specially by the Hsiung-nu/Hūṇa.

During the Han period, Chang Ch'ien (Zhang Qian) toured the Western Regions and came to Bactria is northwest India. He stayed there for an year (128 BC). Chang Ch'ien is a pioneer who brought China in touch with the high civilisations of Serindia. The Chinese remember him as one who brought back the grapevine, alfalfa and pomegranate (*tu-lin*=Sanskrit *dāḍima*) to his country. Following his example, later envoys brought the coriander and cucumber, fig and walnut, sesame and safflower. Ssu-ma Ch'ien, the Herodotus of China, narrates the events that led to Chang Ch'ien's visit to distant lands. The Chinese emperor made inquiries among those of the Hsiung-nu (Huns) who had surrendered and been made prisoners, and they all reported that the Hsiung-nu had overcome the king of the Yueh-chih and made a drinking vessel out of his skull. The Yueh-chih had decamped and were hiding somewhere, constantly scheming how to revenge themselves on the Hsiung-nu; but they had no ally to join them in striking a blow.

Hogimol Hun

The Chinese, wishing to declare war on the Huns to wipe them out, when they learned this, desired to establish contact with the Yueh-chih; but the road to them led through the territory of the Huns. The emperor called for volunteers. Chang Ch'ien responded to the call and enlisted in a mission to seek out the Yueh-chih. He took with him

Kan Fu, a Tartar who had been a slave of the T'ang-i family, and set out from Kansu to cross the Hun territory. Almost immediately he was caught, taken prisoner, and sent to the Great Khan. He held Chang Ch'ien for more than ten years. He gave him a wife by whom he had a son. In the course of time he was permitted greater freedom. He watched his opportunity and succeeded in making his escape with his men.

Though Western music had trickled into China first through foreign traders via the Kan-su Corridor, it was mainly through Chang Ch'ien, who was in the west from 138 to 126 B.C. Chang Ch'ien brought the Barbarian Horn (hu-küe) along with Barbarian melodies (hu-k'ü) in the capital Ch'ang-an. The name of only one of these melodies is preserved: it is Mo-ho-tou-lê (Chou-shu 23.12a). *Mo-ho* is the phonetic rendering of *mahā*. *Tou-lê* is an abbreviation of *Tou-k'ü-lê*, that is Tokhāra. The name of the melody points to its Indian origin. The brother-in-law of the emperor Wu-ti (140-87 BC) produced twenty-eight new melodies on the basis of this Mo-ho-tou-lê melody. These new melodies were played as military music. We do not find any Tukhāra melody in Sanskrit texts. Turuṣka-Gauḍa rāga occurs in Saṅgīta-ratnākara 3.383, or Turuṣka-Toḍī rāga in Rāga-vibodha of Somanātha 247. It is a strange coincidence of a historic leap that the Rāg Tukhārī occurs in the Guru Granth of the Sikhs (pages 1107-17). In the Tukhārī rāg (or *chant* = Skt. *chandas*), the first piece is the *Bārah māhā* 'twelve months' by Guru Nanakdev, the second by the fourth Guru Ramdas (p.1113), and the third and last piece by the fifth Guru Arjundev. This affirms that the Chinese transcription of the melody Mo-ho-tou-lê is indeed Mahā-Tukhāra.

Gobind Singh Mansukhani, *Indian Classical Music and Sikh Kirtan*, p.149 details the Tukhārī rāga as follows:

Thath: khamaj. Jati: sampuran
Svaras: G, M both (M slightly used) and N both; rest shudh
Vadi: P Samvadi: S

The introduction of the Mahā-Tukhāra music into China by Chang Ch'ien was continuously enriched by Tokharian-speaking peoples on the northern route. Tokharian was spoken in northern Turkistan during the latter half of the first millenium AD. Documents from 500-700 attest to two dialects: Tokharian A from Turfan in the east, and Tokharian B mainly from Kucha but also from the Turfan area (EBr.15th ed. 18:467). Kucha, a major centre of Tocharian B till the T'ang period, was a continuing source for Indian music in China. The land of Kao-ch'ang (mod.Turfan) was the nearest kingdom to A-k'i-ni (Agni, Yenghi) whose language Agnean was Tocharian A. The sister of the king of Kao-ch'ang was married to the ruler of the kingdom of Huo (Kunduz) on the borders of India, to which Hsüan-tsang had come after crossing the Oxus river (Beal 1911:47). The king of Kao-ch'ang had sent letters of recommendation to his brother-in-law and sister, to help Hsüan-tsang visit India. On the arrival of the pilgrim, the queen was dead and the king was sick. The king recovered from his illness by the charms of a brāhmaṇa priest and married the younger sister of the deceased queen. Thus the northern route of Central Asia dominated by the Tocharian-speaking peoples, remained the main vehicle of transmitting Indian music to China.

71 BC

Chinese music at the royal palace of Kucha (71 BC). The queen of king Kiang-pin of Kucha was the eldest daughter of Weng-kuei-mi, then ruler of Wu-sun and whose Chinese wife was princess Wu-sun, the widow of the cousin and predecessor of Weng-kuei-mi. Her name was Ti-shi. Before marriage she was sent to China by her Chinese mother in 71 BC to learn the Chinese zither music (k'in) at the royal palace. While returning home she stayed in Kucha and married the king of Kucha with the consent of her mother. After her marriage she had definitely played the Chinese melodies on the Chinese zither at the royal palace. This is the earliest known time of the introduction of Chinese music into Kucha.

Only some years later, in the year 65 BC when the king and queen stayed in China for some time, they got a military band of ten men along with other things from the Han emperor as a farewell gift. Thus Chinese music again came to Kucha.

AD 192-232

Since 2000 years when Buddhism was disseminated into China, it has had a tremendous influence upon Chinese culture. Chinese Buddhist music germinated in the second century, when Chinese Buddhists composed their hymns for the Buddha and Bodhisattvas in imitation of the melodies of the Buddhist music of ancient India. The accompanying instruments were mainly those specially used in Buddhist religious ceremonies and some simple wind instruments.

The Buddhist tradition of China asserts that prince and poet Ts'ao Chih (AD 192-232) of the Wei dynasty was the first composer of bombai in China. He was the first to write words and tunes of Buddhist hymns. This tradition is accepted by Mochizuki (1936:5. 4704-6) and by Demiéville. Once he visited Mount Yu in Shantung and heard wonderful music. He noted the tune and composed a number of bombai which was followed by later composers. The 13th chapter on the masters of bombai in Huey Jeau's Kao Seng Chuan (T 2059:50.415ab) says: "Ts'ao Chih was deeply fond of music and studied Buddhist chanting. Since he understood the wonderful music of Pañcika (name of a gandharva, a celestial musician) and he also heard the divine music on Mount Yu, he abridged and adapted the sutra Rueyying beenchii 瑞應本起 (into a number of Fannbay), thus providing a model for later students of this type of music. He left more than 3,000 tunes, of which 42 have been included in our collection of Buddhist works. Having written the Taytzyy Song 太子頌 and Shaan Songq 睒頌, etc. he set them to music whose melodiousness could only derive from divine inspiration". (Whitaker 1957:586).

The Faayuann julin 法苑珠林, by Dawshyh 道世 of T'ang, ch. 34 on bombai says:

"Tsaur Jyr (Ts'ao Chih), the fourth son of Tsaur Tasu, showed signs of great talent from his earliest childhood. Perfect compositions flowed straight from his pen from the age of ten: not even one word needed to be altered. There was not one of the arts in which he did not excel. Harndan Chwen(yu) was astonished by his talent and admired him a great deal. He called him divinely inspired (a deva). Whenever Tsaur Jyr read Buddhist sutras he turned them over and over again and considered Buddhism the ultimate truth. Thereupon he composed hymns in the style of Buddhist chants according to the seven tones with rise and fall and trills. People (of later generations), in the chanting of sutras, all modelled themselves on him. He once visited Mount Yu where he suddenly heard the sweet music of Brahmadeva in the sky. Its sweetness moved his heart and he listened for a long time, and also all his servants heard this music. Tsaur Jyr, realizing the meaning of this miraculous happening, based his compositions on that music and made them into Fannbay. He wrote words to the tunes, which became models for later Buddhist hymns. This was the beginning of Buddhist music being made known to the (Chinese) world. Six of his Fannbay are still extant" (Whitaker 1957:586-587). Whitaker calls this story into doubt.

Kao seng chuan, compiled by Hui-chiao in AD 579 (T 2059 ch.13, K 1074), contains the biography of the first eleven masters of the Bombai in China, all qualified as *kyōshi* 經師 "masters of the sutras". The first three are, by their origin, a Kuchean, a Scythian, a Sogdian: Po Fa-k'iao 帛法橋 (ca 350; of uncertain foreign origin), Che T'an-yo 支曇籥 (ca 400), K'ang Fa-p'ing (ca 450). This work has a historical account of the Bombai in India and China. It stresses the difficulty which Bombai presented to Chinese Buddhism: monosyllabic Chinese could not be recited with polysyllabic Sanskrit intonations, nor Sanskrit with monotonous Chinese. It was an imperial prince of the Wei dynasty of the Three Kingdoms, Ts'ao Chih 曹植 (posthumous title: prince of Ch'en-sseu 陳思王 192-232 AD), who first dealt with the Bombai (T 2059 ch.13). Enamoured of song and music, he had studied the "admirable sounds of Hansha/Pañcika". He received inspiration at Yu-shan mountain in the present Shantung, eight Chinese leagues to the west of the sub-prefecture of Tong, a prefecture of T'ai-ngan. He adapted extracts of the biography of the Buddha to the Bai (T 185) to serve as a model for students. He also composed forty-two pieces, six of which were known even in the 7th century, according to T 2122 ch.36. Later, Po Fa-k'iao and Che T'an-yo continued and developed his teachings... In the era of Kien-chong 建中 of She-lo 石勒, a barbarian usurper (instead of Kien-chong one must probably read Kien-p'ing 建平, the name of one of the eras he instituted, 330-332 AD), a celestial spirit descended upon an administrative building of Ngan-yi 安邑 in the present Shan-si and sang sutras for seven days... Then the tradition was interrupted... Under the Sung and the Ts'i (420-501) dynasties, T'an-ts'ien 曇遷 of Scythian origin, Seng-pien 僧辯, Wen-siuan 文宣 and others re-established a uniform system of psalmody... which in turn slowly fell into oblivion... In India, Kao seng chuan T 2059 ch.13 continues, all sung recitation of the words of the Dharma is known as the

Bai. But in China, the recitation of the sutras is called *tendoku* 轉讀 "reading at a glance", while the term Bombai is reserved for the singing of hymns (*san* 讚). In ancient times, in India, the singing of hymns was accompanied by stringed and wind instruments; but after the five assemblies (shu, constituting the clergy separated from the lay orders), vocal music came to be held in honour. The same work then treats some pieces which are considered classic types of Bai. The first were composed by prince Ts'ao che. Then the Scythian Chih Ch'ien (died in 252) introduced three pieces of Bombai, which were lost after his death… He is likely to have been the first to compose bombai 'in correlated [Chinese] phrases [forming series of strophes] sung in praise [*tsan*] of the Bodhisattva' (Demiéville 1980:51). The Bombai of Nirvāṇa, attributed to K'ang Seng-houei (of Sogdian origin, died in 280), was taken from the Nirvāṇasūtra in two chapters, and it was called Naiombai 泥洹唄 (cf. the encyclopaedia Pearl-Grove of the Garden of the Law compiled by Tao-shih in AD 668:T 2122 ch.36, and Tao-shih's anthology completed in AD 659:T 2123 ch.4, K 1052). Under the Tsin (265-420), the master of dharma Kao-tso passed on to Mi-li 覓歷 a method which is still used by the Gyōchiimmon 行地印文 (?). Today (that is to say under the Leang), in 519 AD the piece in verse with six words, beginning with Daijiaimin 大慈 哀愍, which was composed by Chih T'an-yo is still recited. These verses are extracts from T 638 ch.1. They mean: "To the Great Compassionate one who takes pity on all beings, all those who are blinded by the Obstruction of the Masses, to him who gives sight to those who have no eyes, to him who, by the clarity of the Path, converts the ignorant, to him who resides both in the world and in space like a lotus which does not touch water, to him whose purity of spirit surpasses all, to the Supreme Saint/Mahāmuni, reverence and homage!"… All these melodies were composed by great artists. Later imitations are defective.

192-232	Prince Ts'ao Chih of the Wei dynasty
252 (died)	Scythian Chih Ch'ien
280(died)	K'ang Seng-houei
265-420	Kao-tso
330-332	Kien-chong
ca 350	Kuchean Po Fa-k'iao
ca 400	Scythian che T'an-yao
ca 450	Sogdian K'ang fa-p'ing
420-501	Scythian T'an-ts'ien, Seng-pien, Wen-siuan
519	Che T'an-Yao's pieces were recited under the Leang.

According to the Life of Śākyamuni translated by Chih-ch'ien in AD 223-252 (T 185 ch.2, K 775, Nj 665) the artist Hansha/Pañcika, the musician of the gods was sent by Brahmā, with Indra, to the Buddha who was in Ecstasy. He sang stanzas accompanying himself with his lute, aroused the Buddha from his Ecstasy and thus prevented him from entering Nirvāṇa before preaching the Law.

In the Ekottarāgama (T 125 ch.6) it is to draw out of ecstasy Subhūti, who lies ill on the Vulture Peak. Hashajun/Pañcika descends from the Heaven of the Thirty-three, with Indra and five hundred gods, and sings stanzas to the sounds of a lute of vaiḍūrya. Subhūti emerges from ecstasy and preaches, on being healed.

In another passage of the same Āgama (T 125 ch.22 = Sumatisūtra T 128.841b) which uses the spelling Hanshajun /Pañcika, he reappears in the escort accompanying the Buddha to Sumati. He comes after Brahmā, Indra, and Guhyaka Vajrapāṇi. Always with his vaiḍūrya lute, he celebrates the merits of the Tathāgata.

In the Suratasūtra (T 328.55c), he is called the "winged god"(?), *ikiten* 翼天. Accompanied by his 500 "angels", who tune their lutes, he sings stanzas in honour of the Buddha and of Surata. In another passage (ib.53a19), his "winged spouse(?) with numerous lutes" 數琴翼婦 is mentioned. Indra instructs her to go and tempt Surata, along with his wife and courtesans. According to a strange gloss in T 2128 ch. 9 Hashajun corresponds to the Sanskrit *pañcābhijñāḥ* "the five super-knowledge". This interpretation is the same as that given in T 2131 ch.13, though it refers there to Hanshajun 般遮旬, a doubtful form also found in Hokke-sandaibu-hochū of Ts'ong-yi who died in 1091. Here it is confused with hanshauṣhitsu 般遮于瑟. The latter transcription corresponds to the Sanskrit *pañcavarṣa,* which designates the great quinquennial assemblies instituted by king Aśoka. But in the gloss on the Saddharma-puṇḍarīka by Chih-yi who lived during the Sui dynasty 589-618 (T 1718 ch.2b) it is used by mistake to designate the music of the gods.

AD 350-431

The Vinaya-mātṛkā ? of the Sarvāstivādins translated by an unknown scholar in AD 350-431 (T 1463 ch.2, K 939) says: The Buddha forbids the reciting of the śīla in a raised voice. A recitation which is sung has in fact five defects: one develops attachment to one's own intonation, one inconveniences worldly people, one makes no distinction between oneself and worldly people, this impedes the pursuit of the Path, and this obstructs the entering into concentration/samādhi.

In its sixth chüan: There are five defects in reciting in a raised voice and in singing like heretics: (first list as above). The second list: one does not have the reputation of being master of oneself, one is not what one should be for the listeners, one does not rejoice the gods, the language becomes incorrect and difficult to understand, the language is not polished, and the meaning cannot be grasped.

In the third century the monks in China, by combining Buddhist tunes with Chinese literature and folk music, created and gradually developed the system of Chinese Buddhist music. In the Six Dynasties period (225-589) the Buddhists began to make use of forms of folk literature and art for the purpose of popularizing the religion. That is an important period in the development of Chinese Buddhist music.

AD 372

Buddhist chant (pomp'ae) was introduced into Korea during the Three Kingdoms along with Buddhism and its rites. Buddhism was introduced into Koguryo in 372 by monk Sundo/Ch. Shun-tao, into Paekche in 384, and into Silla in 535. Religious ritual and music were indispensable along with the three Buddhist treasures: śramaṇas, scriptures, and statues.

AD 384-417

Buddhism developed a hymnology with rich chromatics. A nun became an expert at singing *bai* and was invited everywhere and was offered gifts by her audiences. A Chinese monk enjoyed composing poetry in his leisure time and chanted his poems to the accompaniment of a chorus of birds. Suddenly, he remembered the prohibitions of the vinaya and consulted his teacher, the renowed Hui-yuan (384-417). He declared such pratices against the Dharma, since they were distractions (*vikṣepa)* (Demiéville 1980).

According to official Chinese chronicles, Kucha came in touch with Chinese music through a royal pair in the 1st century BC. The queen played Chinese zither and the king got a Chinese military band as a present from the Chinese emperor. At that time Chinese music was known not only in the royal circles but was also well known among the people of Kucha because we should not rule out the possibility that many expeditions and military colonial settlers from China should have played Chinese music before Kuchean people from the very first.

Kucha music, on the other hand, continuously and strongly influenced the musical life in China since its official introduction through Lü Kuang in the 4th century. First of all the musicians from Kucha brought it to the foreign dynasties in North China. The experts of Kucha lute from Central Asia followed them. Sujīva from Kucha brought to China the seven notes of Kucha music. Kucha music had in the beginning four and afterwards three orchestras. First it was played only as ceremonial royal music. Later it was also played in private houses. Finally it was heard even in the villages. It became so popular that an emperor tried to prohibit it in vain. In the meantime the banquet music at the royal palace was organised systematically. Kucha music was always an important part of the seventh, ninth and tenth orchestras as well as standing and sitting orchestras.

The speciality of Kucha music is the use of many drums. Therefore it is not surprising that the Chinese contemporary chroniclers described it as laud. Ts'en (Sui-t'ang-shi 63 n.10) would see in today's very loud theatre style Pang-tse the remains of such popular Kucha music. To sum up, we can say that Kucha music till today has a lasting effect on the musical life in China and beyond China.

AD 384

Kucha music as the base of West Liang music in the fourth century. Since the visit of the royal pair of Kucha in the first century BC we have no direct information of contacts between China and Kucha for over four hundred long years in the history of music. When Lü Kuang conquered Kucha in the year 384, he brought along with other things artist-groups of jugglers, actors, musicians and dancers as triumphal booty to his residence Liang-chou in the Kan-su Corridor. They are mentioned in his biography under the specification "rare performances and wonderful showpieces". Thus Lü Kuang brought artists to the Kan-su Corridor. It is officially considered as the import of Kucha music to China.

There is no doubt that in more than four hundred years past, Kucha music already had become known to the Chinese through traders or envoys. Perhaps we know nothing about it because the chroniclers did not consider it worth mentioning. In the course of the great victory by Lü Kuang, Kucha music was first mentioned alongwith other things of booty.

In Liang-chou it got mixed with elements of Chinese and other foreign music and thus came into existence the so-called Ts'in-Han music. After the downfall of Late Liang in the year 403 this new kind of music was cultivated further by Northern Liang of Hiung-nu. When Northern Wei destroyed Northern Liang in 439, Ts'in-Han music was brought to north China under the name of Western Liang music. There it got the new official name 'state music' (kuo-ki) in the middle of the sixth century. The development of Kucha music from Western Liang music into state music shows clearly the importance of the Kan-su Corridor in cultural exchanges.

AD 397

Besides the Vinaya, the canonical texts mention recitations of the Bai type several times. The Ekottarāgama translated by Gautama Saṅghadeva in AD 397 (T 125 ch.23, K 649) narrates how Maudgalyāyana and Āṇanda wanted to measure themselves against each other in a competition of the Bai. The Buddha reprimands them: in my Dharma, there are no competitions, it is not as it is with brahmins. And he condemns the excessive use of psalmody in stanzas.

AD 399-413

Puṇyatara and Kumārajīva translated the Sarvāstivāda-vinaya (T 1435, K 890) in the years AD 399-413. The last two chüan were translated by Vimalākṣa after the death of Kumārajīva in AD 413. Its chapter 37 says: A song (*ka* 歌, Skt. *gīta*) which resembles that of laymen has five defects: the singer develops an attachment to his own song; he makes others also develop attachment to it; if he is alone, he has every chance of giving himself up to deliberation/vitarka and decision/vicāra (which prevent concentration/samādhi); attraction/rāga darkens his soul; laymen cast aspersions on the monks, declaring the monk's 'song to be no different from theirs' (or even, according to a second list: the young monks who listen to the singer, imitate him, and, as a result, experience attraction/rāga and contravene the śīla). The text adds: but a psalmody (bai) performed with good intonations (shō 聲, Pali sara; shōbai 聲唄 Pali *sarabhañña),* like the one intoned by the Monk Badai/ Bhaddiya who is the premier for Bai has, on the other hand, five advantages: the body does not get exhausted; there is no loss of memory; the spirit does not get tired; the intonations are not marred; the text is easy to understand (or, even, according to a second list, the gods feel joyed in their hearts on hearing it).

AD 408

The following Vinaya texts condemn yet another procedure of sung recitation, the word for word recitation (*kuku* 句句, Skt. *padaśaḥ*), one which the brahmins regularly use in the recitation of the Vedas, and which they call padapāṭha, a recitation where each word (*pada*) is detached from the context and articulated without undergoing any of the modifications which grammatical euphony (sandhi) imposes within the sentence:

Mahīśāsaka-vinaya, translated by Buddhajīva and (Chu) Tao-sheng in AD 423 or 424 (T 1421 ch.6, K 895).

Dharmaguptaka-vinaya, translated by Buddhayaśas and (Chu Fo-nien) in AD 408 or 405 (T1428 ch.11, K 896): as the brahmins recite the intonations of their books.

Sarvāstivāda-vinaya, translated by Puṇyatara, Dharmaruci and Kumārajīva in AD 399-413 (T 1435 ch.10, K 890): as the brahmins read the Vedas.

Mūlāsarvāstivāda-vinaya-vibhaṅga, translated by I-tsing in AD 703 (T 1442 ch.26, K 891): as the brahmins recite the heretic treatises.

Mahāsāṅghika-vinaya, translated by Buddhabhadra and Fa-hsien in AD 416 (T 1425 ch.23, K 889): raising the voice one time, lowering it one time, cutting it short one time.

The Vinaya proscribes the use of the *senda*/Skt. *chandas* in the recitation of the texts. In Pali literature, for example in the commentary on the Cullavagga 5.33, this term is interpreted as follows: Sanskrit as it is in the Vedas. Dharmagupta(ka)-vinaya commentary (T 1428 ch.52, AD 408 or 405): The polished speech of worldly people (=Sanskrit). Mahīśāsaka-vinaya (T 1421 ch.26): the rigorous rules of grammar. But the Sarvāstivāda-vinaya (T 1435 ch.26 and ch.38), and the Mūlasarvāstivāda-vinaya-kṣudraka-vastu (T 1451 ch.6) explain it thus: "intonations sung in the manner of Vedas". I-tsing annotates: "The word *chandas* signifies the brahmin method of psalmodizing: the intonations are drawn out and one hand beats the air to mark time. The master sings first and the others follow". It is clear that, for the Sanskrit schools, the proscription of the *chandas* related to the Vedic manner of intoning and pitch; while for the Pali schools, it related to the use of Sanskrit.

The Dharmagupta(ka)-vinaya, translated by Buddhayaśas and (Chu) Fo-nien in AD 408 or 405 (T 1428, K 896) says in ch.35: A recitation sung with too great a variation of voices, as is the case with worldly people, has five defects: the singer develops an attachment for his own intonations; he inspires this in his listeners; they, in turn, follow his example in their studies; the lay people cast aspersions on the monks and, hearing them sing in a manner which is no different from their own, become arrogant; in solitary meditation, attention is distracted by the sounds, and ecstatic concentration is disturbed.

The Kucha lute during the Northern Wei (386-534). After the entry of Western Liang music in north China during Northern Wei, it was played at State receptions and ceremonies. It is natural that foreign rulers in north China had a special liking for Barbarian (Hu) music which was still exotic for the Chinese. After the shifting of the capital to Lo-yang in the year 494 and at the time of Emperor Süan-wu-ti (500-515) the Hu music gained great popularity during the Northern Wei. It was played and heard everywhere and Hu dance was performed everywhere. The musical instruments were five-stringed lute, harp, Barbarian mouth-organ, Barbarian drum, cymbals and gong as well as the Kucha lute (p'i-p'a). At that time Ts'ao P'o-lo-men *(brāhmaṇa)* was a teacher of Kucha lute. He was a Sogdian by his surname. His grandson Ts'ao Miao-ta continued this tradition successfully during the Northern Ts'i.

The word p'i-p'a comes from Old Persian *barbat.* It has four strings and a curved collar. It originates in Central Asia (T 144.3b). Kishibe (*Tōyō no gakki* 238 f.) surmises that the p'i-p'a was introduced in China at the time of Chang Ch'ien in the second century BC.

AD 435

Various rules concerning the Bai are to be found in the texts of the Vinaya concerning the institution of sabbatical gatherings/Skt. poṣadha. It was at King Bimbisāra's instigation that the Buddha instituted these gatherings, which were derived from those of brahmins. In these gatherings the monks would recite the Bai.

Sarvāstivāda-vinaya-mātṛkā translated by Saṅghavarman in AD 435 (T 1441 ch.6, K 935): the Buddha permits monks to follow the example of heretics who in the course of their trimensual meetings, psalmodized the Bai and thus attracted a multitude of the faithful. He authorised them to psalmodize, not in an ordinary voice, but "with beautiful sounds"/ Skt. svarabhaṇya, standing up so as to be better heard; and to recite in this manner abridged or summarised texts, instead of complete sutras. He stipulated that there is, on the contrary, damage in singing half-Bais (that is to say, half-stanzas), or in singing the Bai as a duet. In fact, when two monks psalmody together, it disturbs the assembly.

Sarvāstivāda-vinaya, translated by Puṇyatara, Dharmaruci and Kumārajīva during the years AD 399-413 (T 1435 ch.57, K 890), closely follows the above text, but furthermore forbids the reciting of the Bai with a view to material profit and also choosing any monk who is infirm, blind, hermaphrodite, with goitre, one-armed, hunchback, who provokes the banter of the profane, immoral, or inexperienced for reciting. The Vinaya of the Mahāsāṅghika (T 1425 ch.36) recounts the story of a nun, skilled in the singing of the Bai. She gets herself invited everywhere and has gifts offered to her by listeners, thus exciting the envy of other nuns.

Vinaya-mātṛkā of the Sarvāstivādins, an anonymous translation done duringAD 350-431

(T 1463 ch.6): the Buddha institutes sabbatical recitations and tells the monks: I permit you the Bai; the Bai are recited texts. They had the authorisation to recite but did not know what dharmas to recite. The Buddha says: From the sutras to the upadeśas, all that pleases you in the twelve classes of sacred texts… He permits them also to recite summaries or abbreviations, so as to avoid tedious lengths… But he forbids two monks reciting the same text together and he proscribes the psalmody drawn out into a song as this has five defects…

Dharmaguptaka-vinaya translated by Buddhayaśas and (Chu) Fo-nien in 408 or 405 (T 1428 ch.35, K896): Here the Buddha prescribes the sutras to be recited. Moreover, he permits their not being recited integrally. He forbids two monks from reciting together, seated on the same seat; from entering into competition; from criticising each other; from psalmodizing the Bai in chorus. He authorises the intonation which is sung but condemns too great a variation of voices, as this has five defects...

Mahīśāsaka-vinaya (T 1421 ch.18): In the sabbatical gatherings, monks are authorised to celebrate with hymns (santan 讃歎) the Three Jewels/Triratna, the aide-memoire/smṛty-upasthāna, the correct eleminations/samyak-prahāṇa, ṛddhipāda, indriya, bala, bodhi, and all the gods… They are prohibited from intoning these hymns in chorus: a single monk must be chosen for the psalmody from among those who are thorough in śīla… He should have no infirmity, should know grammar, and should possess the Āgamas… When he is tired, others should succeed him in their turn…The psalmody drawn out into song is proscribed.

AD 445

The Dama-mūka-sūtra, translated by Hui-chio in AD 445 (T 202 ch.11, K98), narrates the story of a very ugly monk who sang the Bai so well that in the course of an expedition against Aṅgulimāla, king Prasenajit and his army came to a halt to listen to him at Jetavana. The elephants and horses refused to advance. The king asked the monk to be brought before him so that he could reward him with 100,000 wins. But he finds him so ugly that he cannot give the money to him. The Buddha then relates the previous life of this monk. The same story is narrated in the Mūlasarvāstivāda-vinaya-kṣudraka-vastu (T 1451 ch.4) where the monk is named Zenwa in allusion to the name of his father Dai*zen* 大善, a notable personage of Kauśāmbī, and to his harmonious voice, *wa* 和. But in this text it is a dress, and not money, that king Prasenajit wants to offer him. This text adds that the Buddha considered this monk the foremost among his disciples, for the beauty of his voice. When he intoned the sutras, he was heard even in Brahmā's firmament. In the Ekottarāgama (T 125 ch.3) it is said: [Among the foremost disciples of the Buddha] the monk Rabana-Badai 羅婆那婆提 is the one whose pure and clean voice reaches Brahmā's firmament. The parallel Pali text, Aṅguttara-nikāya 1.14.1 has "the dwarf Bhaddiya". The transcription Badai thus corresponds to the Pali Bhaddiya and Rabana to Rāvaṇa "shouter, singer". In the Sarvāstivāda-vinaya (T 1435 ch.37) the name of the monk who is foremost in the Bai is transcribed Badai 跋提, while the transcription in the Mahāprajñāpāramitopadeśa (T 1509 ch.23: 229c29) is Rabana-Badai 羅婆那跋提.

AD 453

In 453, under the reign of Inko of Japan, the first Korean musicians arrived from Silla to Japan (Shotaro 1940:33).

AD 465

Music as well as dance had been prohibited by the Buddha in the Vinaya. But this prohibition applied only to monks. Using these two arts in worship or in propaganda was not forbidden (Dharmaguptaka-vinaya T 1428 ch.27). In fact, the testimony of Chinese pilgrims proves that Indian Buddhism took its best advantage. In China, the procedure of psalmody called Bombai seems to have been in use in Buddhist service since the fourth century. In 465, in the time of the first Sung, the monk Sokin (Seng-kin) was designated as the superior of the clergy/soshu, and a set of hogi was assigned to him, i.e. religious equipment consisting of canopies, banners, drums, cymbals, etc., destined to "increase the prestige of Buddhist ceremonies"(T 2035 ch.36). After the return of Hsüan-tsang to China, when the images and sacred texts which he had brought back from India, were transported to the monastery of Ta ts'eu ngen sseu , built in honour of the great pilgrim, the nine sections of the music which depended on the Ministry of Rites flanked the procession of civil and military functionaries. They arrived in the inner court of the temple, and performed dances (Hui-li's life of Hsüan-tsang, T 2053 ch.7).

AD 472

In AD 472 Kekaya and T'an-yao translated the history of the succession of twenty-three patriarchs from Mahākāśyapa to Bhikṣu Siṁha (T 2058 ch.5, K 990 Nj 1340). It exalts the talents of Aśvaghoṣa as a musician and singer in the service of the dharma: "he spontaneously bet the bell and the drum; he tuned the lute and the guitar; this sound moderated pain, straightened out the curves; its chords immediately created a reign of harmony. It proclaimed the dharma, the pain/duḥkha, the void/śūnyatā, the absence of self....."

AD 479-502

The catalogue compiled by Seng-yu in 502-557 (T 2145ch.12) quotes the table of Hōonshū 法苑集 of Seng-yeou (AD 445-518). The sixth chapter of this work (now lost, BEFEO 24.4 n.4) was consecrated to the Bombai. This table informs us that many pieces of the Bombai had been composed by an emperor of the Southern Ts'i (AD 479-502), as well as by an imperial prince, patron of scholars and of monks, Siao Tseu Leang 蕭子良,

prince of King Ling 竟陵王 (posthumous name: Wen siuan 文宣), who was the second son of Wu ti 武帝, 483-493 AD. The art of psalmody appears to have been particularly flourishing under the dynasty. The Nan Ts‘i shu, ch.40 and Chih-p‘an history of Chinese Buddhism (T 2035 ch.36) relates that in AD 478 the prince of King ling invited famous monks to discuss Buddhism and to “elaborate new sounds for the psalmody (bai) of the secred texts.”

AD 500-600

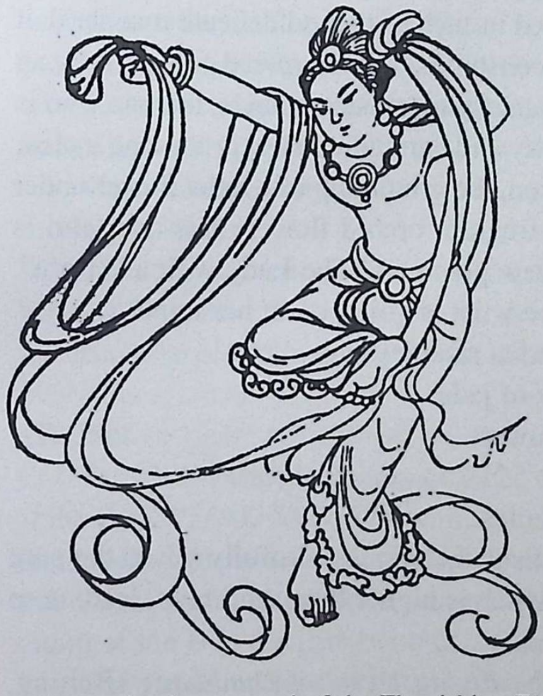
Candragomin (ca between AD 500 and 600) wrote the Svara-śāstra/Treatise on Melody. Its fragments are preserved in the Tibetan commentary by Kun.dgaḥ.bsod nams (17th century). He wrote: “Although there are many throats, there must be one voice, and that one voice must be ornamented by many intonations”. In the Vādya-śāstra/Treatise on Instrumental Music, Candragomin elucidates rules for monastic percussion instruments. “The cymbal player set the rhythm and tempo while the drum elaborated on the basic structure. In the dramatic “fierce style,” still popular today in Tibetan Buddhism, tempo and volume increase, moving like a “flowing stream of beats,” then diminish, allowing the beat to “fall like a meteorite.” Percussionists were admonished by Candragomin not to play too loudly: ‘‘Do not stir the depth of the ocean.” (Roche 1987:188).

ca AD 535

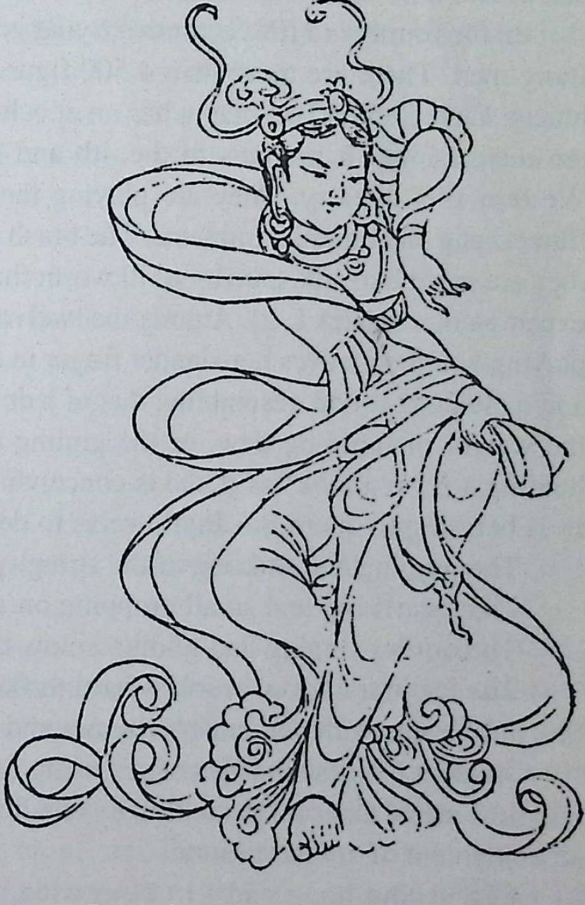
The high popularity of Buddhism during the Southern and Northern Dynasties in all parts of China led to frequent performances of various folk arts at religious festivals. The *Description of Buddhist Temples of Loyang* written by Yang Xuanzhi who lived at the end of the Northern Wei (AD 386-534) and during the Eastern Wei (AD 534-550) gives an account of what a splendid sight the shrines and pagodas in the temples at Loyang had been before the military turmoil. He also writes about the great spectacle at parades for Buddhist statues from the temples or at performances of song and dance variety shows within the temple compounds. For example, the procession for the Buddha at Chang-qiu Temple was “led by a lion for driving away evil spirits” as well as acrobatic performances of “sword swallowing and fire spitting”. At Jingle Temple “dancing girls were often present, as songs filled the air. Dancing sleeves slowly turned… ushering in all kinds of music and displays of acrobatics within the compound. Strange beasts tumbled and danced in the halls” (this was the Bird and Animal Dance from the Han variety shows). The temples used traditional popular arts for spreading religion (Wang 1985:40).

Tun-huang murals

The Mogao Caves at Tun-huang and Yulin grottos have extensive representation of flying goddesses, some of whom hold musical instruments. Beginning with Northern Wei (386-534) they come down to the Yüan dynasty (1271-1386). They emerge from the Pool of Seven Jewels in the Pure Land of Sukhāvatī. They dwell in heaven and refrain from taking meat and wine, but collect the sweet nectar of different flowers and scatter blossoms from the sky to make the world fragrant. With no robes above the waist, they fly in the air in their flowing stoles. The flying celestials at Tun-huang with long silk scarves trailing out remind of the 'Scarf Dance' in actual life. Their hand and body postures are strongly reminiscent of the Indian style of dancing.



Copy of a dance mural of the Flourishing T'ang period (AD 713-762) from Tun-huang Cave 180.



Copy of a dance in a Flourishing T'ang mural from Tun-huang Cave 148.

A passage in the Amitāyur-dhyāna-sūtra describes the Pure Land of Amitābha: "In an instant one will be reborn in the Pool of Seven Jewels in the Pure Land, with a body of purplish golden colour, standing on a lotus flower also of seven jewels… After seven days he will be able to fly to the ten quarters". This description indicates that the flying devīs, like the souls that are born in the Western Paradise of Sukhāvatī, have their birthplace in the Pool of Seven Jewels, and are incarnations of lotus flowers. The two figures born from lotus flowers painted on the back-halo in Cave 257 of the Northern Wei dynasty among the Tun-huang Grottos, are prototypes of the souls reborn in the Pure Land.

"Chapter on Parables" of the Saddharma-puṇḍarīka-sūtra, translated into Chinese by Kumārajīva in AD 416-417: "When the four groups of disciples, the bhikṣuṇīs, upāsikās…

gandharvas and others in the assembly saw that Śāriputra was given the prediction of anuttarā samyak-sambodhi by the Buddha, they were overjoyed and danced with delight. They all took off their upper garments and offered them to the Buddha". This is the basis of flying devīs with their bosoms exposed. It also bears testimony to the fact that Buddhist art had at that time broken the custom of meticulous dressing observed in Confucian society.

In the fourth and fifth centuries flying goddesses appear in Tun-huang, Yun-kang and Lung-men. There are more than 4,500 figures of flying devīs in over 270 caves of Tun-huang. Cave 285 of Tun-huang has an epoch-making mural of twelve flying devīs, nearly ten meters long. It pertains to the 4th and 5th years of Da-tong (AD 538, 539) of the Western Wei dynasty. They are playing the vīṇā/p'i-p'a, konghou, drum, vertical flute, flute, sheng and other instruments. The brush is used in such a soft and delicate manner that they are more like silk spun by a silkworm than a consummate masterpiece produced by an expert painter (plates 1, 2). Among the twelve elegant flying musician devīs, the one who is playing konghou waves her slender finger in an easy and natural manner, producing a clear and melodious sound, resembling that of jade broken, the grumbling of a lotus flower under the weight of morning dew, or the gigling of a fragrant orchid flower. The one who is holding a p'i-p'a looks as if she is conceiving a new poem on "The Lady with a P'i-p'a". It is befitting to quote Bai Juyi's verse to describe what is going on in her mind:

The jingling and tinkling of the strings played at random
Like pearls big and small dropping on a tray of jade.
The orioles singing and gliding below the flowers,
The ice in a narrow brook is hard to flow.

She intoxicates with her endless rhymes and melodies.

Ancient Chinese masters of art, using naturalistic techniques, skilfully raised the pure and sublime of Dharma to an illusory condition which is higher than sentiment, leading to an enjoyment of artistic beauty.

Chang Shu-hong and Li Cheng-xian, in *The Flying Devis of Dunhuang* (Beijing, 1980) illustrate the following musical goddesses from different periods:

Northern Wei (AD 386-534)
  Cave 251 seven musicians on the wall, of whom one has a vīṇā.
  Cave 435 vīṇā and flute
Western Wei (AD 535-556)
  Cave 249 flute
  Cave 285 vīṇā, flute, —, lyre
  cave 286 flute, cymbals
Northern Chou (AD 557-581)
  Cave 428 flute, vīṇā
Sui (AD 581-618)
  Cave 299 flute

Cave 404 flute
Early T'ang (AD 618-712)
Cave 322 shang, —, flute, vīṇā
Flourishing T'ang (AD 713-762)
Cave 44 flute, vīṇā
Cave 148 six-armed devī playing vīṇā with two hands, flute and bell, and cymbals with two top hands
Cave 172 devī cups her ears (in singing)
Middle T'ang (AD 763-821)
Cave 158 flute
Cave 15 of Yulin grottos: flute
Later T'ang (AD 821-906)
Cave 161 musical instruments, vīṇā, lyre
Sung (AD 960-1279)
Cave 61 flute, vīṇā
Cave 76 vīṇā
cave 327 curved vīṇā
Yüan (AD 1271-1368)
Cave 10 of Yulin grottos: flute, shang and other musical instruments.

AD 550f.

Tao-shih's encyclopaedia (T 2122 ch.36) relates a strange anecdote about a rich man of the Pei Ts'i (AD 550-557), who on his death bed ordered the death of slaves so that they accompany him to the other world. They were about to be suffocated under a bag of earth when their relatives invited some monks to perform a ceremony on their behalf. At each sound of the Bai, the iron bar closing the bag broke, and the slaves were resuscitated.

The music of Kucha exercised a profound influence on Chinese music. When Lu Koang had destroyed the kingdom of Kucha in AD 383, he obtained its orchestra. The orchestra dispersed when the Lu family disappeared. The Wei dynasty, in turn, obtained this orchestra. It was cultivated from father to son in a brahmin family of the name Ts'ao, whose most remarkable representative was Ts'ao Miao-ta under the Ts'i (550-577). Kucha music was employed in many dances of the Northern Chou (AD 557-581) and later dynasties. In addition, there was also music and dance from Shule and Bokhara which were introduced into the Central Plains in AD 436 when the Emperor Taiwu of the Northern Wei established contact with the Western Regions.

In 568 Emperor Wu-ti of the Northern Wei married a Turk princess of the A-she-na family, the daughter of Mu-han khagan. The princess brought in her train the musicians of Kucha (Lévi 1913:348). Thus the musicians of Kucha came to Northern Chou. Since then we find the music of Kucha, Kashgar, Bukhara and Samarkand in Northern Chou. It was placed under the inspection and care of the Director General of Music (ta-sse-yü). A grand royal concert was performed in 571 in the presence of the emperor. All sorts of exotic music, undoubtedly Kucha music too, was played. Over five hundred musicians dressed in costly silken robes took part in this concert. She also brought music and dance from Shule, Bokhara and Samarkand. The artists who came with her to the Central Plains gave music and dance performances which were rich in ethnic colour and aroused great interest. Thus music and dance from the Western Regions began to have a greater influence on the Central Plains. Other kinds of music and dance from places such as India and Korea also entered China during the two Chin and Ṣouthern and Northern Dynasties.

Under the Sui, there were three orchestras of Kucha. This music was so much in vogue among the people and the nobles that emperor Kao-tsou (581-605) prohibited it by a decree, but in vain. His successor Yang ti (605-618) had Po Ming-ta, chief of music, compose new music. Four dancers were joined on to this orchestra. The dance of Five Lions, which had a long success, was imported from Kucha. This dance, also called T'ai-ping yo 'chant of universal peace' dated from the victory of Cheou over the Ts'i in 577.

In the beginning of the K'ai-hoang period (AD 581), seven orchestras for banquets were fixed and established for the first time. The orchestra of Kucha was the sixth, after the orchestra of India and of Bukhara, and before the mixed orchestra where jostled the musicians from Kashgar, Samarkand, Turk, Cambodia and Japan. The emperor Yang (605-616) added two orchestras to this group of seven. The orchestra of Kucha remained in favour for a long time. At the end of the tenth century, under the Sung, in 977, the orchestra of Kucha, played two melodies with traditional instruments, at a banquet given by the court.

The repertoire of the orchestra of Kucha has twenty tunes, whose list is preserved, but with embarrassing variations. Lévi (1913:348-351) reproduces a list from the Yo lu tien 76.3.17.

The four orchestras of Kucha music during Northern Ts'i (550-557). Hu music had its golden period among Northern Ts'i through its passionate furtherance by Emperor Wen-süan-ti (550-558) and Hou-chu (565-577). In the mixed musical performances (tsa-yüe) at the royal palace there was also Kucha music besides Western Liang music, drum dance (p'i-wu) and original Chinese profane music (ts'ing-yüe). In the mean time Kucha music had perhaps made itself independent besides Western Liang music. It was divided into four Pu. Pu actually means section, but it is better to translate it as "orchestra" or "band". For the conduct of four orchestras of Kucha music a band-master (ling-kuan) was appointed. He was placed under the supervision of the president of the central chancellery of the palace (chuang-shu-kien).

Ts'ao Miao-ta, the grandson of Ts'ao P'o-lo-men, master of Kucha lute, played the lute much better than his grandfather and enjoyed the favour of emperor Wen-süan-ti. The emperor himself often accompanied the Kucha lute with a Barbarian drum. It was obviously his favourite music. Accordingly we can take for granted that even in Kucha the lute was played accompanied by a drum.

As the state of Northern Ts'i faced its end, the blame was laid on the last emperor Hou-chu, because he "indulged himself only in the obscene melodies of the Barbarians among other things". The musicians and the artists of Kucha and other countries of Central Asia were favourites at the royal palace. They were made either princes or generals with officers of their own.

AD 568

The seven notes of Sujīva. Sujīva was a lute player from Kucha and his family name Po was from the royal house of Kucha. He came to Northern Chou as a bridal escort in 568. Cheng I, a Chinese musical expert, heard the Kucha lute (p'i-p'a) played by Sujīva and learnt from him the seven notes (tiao) of Kucha music. He discovered that these seven notes are similar to the seven Chinese intervals (sheng) of the tone scale. It is said that only then could he realize the clearness of the seven Chinese intervals of the scale, which were not clear to him till that time.

In 587, the emperor constituted a committee to study musical problems. Cheng I, the Duke of Pei, who was the main person, drafted a memoir to the throne which said: "We have always researched and studied the question of intervals, without comprehending it. At the time of Wu-ti (560-578) there was a Kuchean named Su-chi-p'o/Sujīva, who came to China in the train of the Turkish queen. He knew to play the guitar p'i-p'a of the barbarians. Hearing him play, one knew how that in the space of a scale there were seven degrees. On being asked, he replied: his father, renowned as a musician in the west, learnt a tradition handed down from generation to generation that had seven kinds of systems. These seven systems mysteriously concord with the seven degrees. The first degree is called *so-t'o-li/sādhārita* which means 'equal sound', the second is *ki-she/kaiśika* 'long sound', the third is *sha-che/ṣaḍja* 'simple and right sound', the fourth is *sha-heu-kia-lan/ṣaḍjagrāma* 'consonant sound', the fifth is *sha-lap/ṣāḍva* 'consonant harmonious sound', the sixth is *pan-shen/pañcama* 'fifth sound', the seventh is *sen-[heu]-li-sha/vṛṣa* 'sound of the *hu*/ox."

Cheng I laid down the following correspondences of the seven keys:

1. S o-t'o-li (=sādhārita), the Kung interval (=mi);
   So-t'o-li 娑陁力 (TT 143.6a) has been identified with sādhārita by Ts'en, Sui-t'ang-shi 62 n.7. Pelliot, TP 1931:100: * sādhārika. Not identified by Lévi.
2. Ki-shi (=Kaiśika), the Shang interval (=fa #);
   Ki-shi 雞識 has been equated with kaiśika by Ts'en and Pelliot 101. Not identified by Lévi.
3. Sha-shi (=ṣaḍja), the Küe interval (=sol #);
   Sha-shi 沙識 has been identified with ṣaḍja by Ts'en 62 n.7, Lévi 352, but with

śāśika by Pelliot 101.

4. Sha-sse-kia-lan (=ṣaḍjagrāma), the Pien-ch'i interval (=la #);
   Sha-hou-kia-lan 沙侯加濫 is a mistake for Sha-sse-kia-lan 沙俟加濫 according to Ts'en 62 n.7. It is rightly identified with ṣaḍja-grāma by him and Pelliot 101. Lévi 352: sahagrāma.
5. Sha-la (=ṣāḍava), the Ch'i interval (=si);
   Sha-la 沙臘 has been identified with ṣāḍava by Ts'en 62 n.7 and Pelliot 101. Lévi does not identify.
6. Pan-shan (=pañcama), the Yü interval (=ut #);
   Pan-shan 般贍 is clearly for pañcama (Ts'en 62n.7, Pelliot 101, Lévi 352).
7. Hou-li-sha (=vṛṣabha), the Pien-kung interval (re #);
   Instead of Sse-li-kien 俟利建 TT 143.6b rightly has Hou-li-sha 侯利箑. It has been identified with vṛṣabha by Ts'en 62 n.7. Pelliot 102: ṛṣabha, Lévi 352: vṛṣa.

Cheng I further learnt five scales (tan = yun = thāt) whose key-notes are similar to the five of the twelve Chinese chromatic musical pitch (lü); Huang--chung (=Kung), T'ai-tsu (=Shang), Lin-chung (=Ch'i), Nan-lü (=Yü) and Ku-si (=Küe). Cheng I regularised the bridges of his lute and thus developed further seven more scales, where he used the remaining seven chromatic musical pitches as key-notes. As each of the twelve scales had seven intervals and each interval determined a svara, thus theoretically 84 keys were produced. Practically these 84 keys were not used later during the Sui and T'ang.

The very names of the seven keys of Sujīva from Kucha show their Indian origin. Indian music had came to Kucha with Buddhism. Numerous musical scenes in wall-paintings in the caves of Kucha indicate that. The doctrine and vocabulary show that Kuchean music was derived from that of India (Lévi 1913:352).

AD 600

Serindian influences were powerful, both in the field of the plastic arts and in the evolution of music, under the Six Dynasties, thè Sui and the T'ang. About the year 600, the concerts and dances of Kucha were a rage at the Chinese Court, to such a degree that one emperor attempted to proscribe them officially. It is from Kucha that, in the fourth century, the heptatonic scale was introduced into China; and under the T'ang the 'Kucha section' formed one of the sections of imperial music. We hear of 'melodies of the Law' (fa-ch'ü/brahma-ghoṣa) or 'brahmic melodies' (fan-ch'ü/brahma-ghoṣa) that were accountable to the music of Kucha (Demiéville 1980).

The music of Kucha in China after reunification in the 7th and 8th centuries. To draw an exact picture of the music from Kucha, it is essential to follow its further development in important phases upto the eighth century.

As the Sui destroyed the Northern Chou in 581 and brought back North China under Chinese rule, Cheng I served them as a music expert and he developed the 84 keys from the seven keys of Kucha.

Kucha music was played (among other items) along with mixed musical performances at the royal palace of Northern Ts'i. The Sui were not at all against exotic music. On the contrary, they took the mixed performances of Northern Ts'i as an example and established the so-called seven orchestras as banquet music between 581 and 604. The seven orchestras were: 1. State music (=Western Liang music), 2. Chinese profane music (ts'ing-shang), 3. music from Korea, 4. music from India, 5. music from Bukhara, 6. music from Kucha, and 7. closing music (wen-k'ang). The performances of seven orchestras were presented as one complete piece in continuation, where each orchestra played its music individually one after the other.

Kucha music got divided at that time in three orchestras: West State Kucha, Ts'i dynasty Kucha and T'u Kucha. Unfortunately there is no source to clarify the meaning of these somewhat doubtful terms. These terms can be clarified historically by the ways they were introduced. West State Kucha means Kucha music which was introduced by Western Wei living in the western part of north China, i.e. Northern Chou. Ts'i dynasty Kucha means perhaps Kucha music introduced by Northern Ts'i, and T'u Kucha indicates the native Kucha music which reached Sui directly from Kucha. The music and the instruments of these three Kucha orchestras were not only limited to the royal palace, but were also very popular in the villages. During 605 and 616 the seven orchestras of banquet music existing till now were extended to nine, as the music of Samarkand and Kashgar was added to them.

Po Ming-ta and his Kucha melodies. Already in the years from 581 to 604, when the music of three Kucha orchestras was esteemed highly not only at the royal palace, but also in the villages, the master of Kucha lute Ts'ao Miao-ta and other musicians wrote new musical pieces for the orchestras "competing everyday" to win the favour of the ruling circles. It went to such an extent that the emperor tried to stop it in vain.

Under Yang-ti (605-616), who himself must have written many erotic love songs, music director Po Ming-ta produced twenty melodies which were played by Kucha orchestras. As Po Ming-ta had the surname Po from the royal family of Kucha and was considered as an expert on Kucha music, obviously he was from Kucha. Perhaps he came to China in 568 with empress A-shi-na either as an attendant of the bride or he was a descendant of a bride's attendant.

Fortunately the names of these pieces have come down to us, so that we get a clear idea of their contensts.

Melodies for the following:

1. The glorification of a life of ten thousand years of kings.
2. The party game of hooklets.
3. The saga of the meeting of both stars Cowherd and Weaveress (=Atain in constellation "Eagle" and Vega in constellation Lyra) on the seventh evening of the seventh month

on the Milky Way.

4. Party game "throwing an arrow in an urn".
5. Indissoluble liking for dance-mate.
6. The fairy presents.
7. An immortal requests the guests to stay.
8. To throw a brick for the prolongation of life.
9. Tournament of throwing eggs at one another.
10. Tournament with a hundred kinds of herbs.
11. Journey on dragon-boats.
12. Returning to the old palace.
13. Flower of great pleasure.
14. The twelve hours of the day.
15. Music on the holiness and wisdom of the rulers.

Song melodies:

16. Shan-shan (country at Lop Nor).
17. Maṇi (=Jewel).

Closing melody:

18. P'o-kia-ör (=Bagar ?).

Dance melodies:

19. Little heaven (siao-t'ien).
20. Kashgar melody.

Most of the musical pieces were presented at party-games, dancing and banquets. There were also songs in praise of rulers. Fifteen out of the twenty melodies have clearly Chinese themes. Perhaps composer Po Ming-ta took Kucha melodies as the basis and mixed them with Chinese motifs. How much importance was given to this music at the royal palace, could be seen in the following words of the victorious Emperor when he welcomed the musician Po Ming-ta: "Although the Northern Ts'i ruled only over a remote corner, they honoured musician Ts'ao Miao-ta as a prince. Now I have united the world. I want to treat you nicely. You should conduct yourself decently and moderately".

In the Sui (581-618) and T'ang (618-907) dynasties, Chinese Buddhist music included not only the ballad-singing type of music, which was meant to explain the Buddhist doctrine and to tell stories of the Buddha to laymen, but also some musical compositions in praise of the Buddha and Bodhisattvas played on religious occasions, which are called Fo Qu. At the same time, the dissemination of the songs in praise of the Buddhist nations to China exerted a great influence on Chinese Buddhist music and brought about its development.

AD 612

In Japan, Korean music (Sankan-gaku) was introduced at the same time as Buddhism and was almost exclusively used in Buddhist ceremonies. In the year 612, during the reign of Empress Suiko, a musician from Kudara (Paikche) called Mimashi arrived in Japan and introduced the Kure-gaku, i.e. the music originating from the country of Wu situated on the lower course of the Blue River. A school of music was established at Sakurai in Yamato in order to train young artists. Prince Shotoku is thought to have largely used music in Buddhist services. The Kuregaku was classified as the "standing up music", and also designated as Gi-gaku "dance music", while Korean music was "seated music" and was designated as Gasso "concert music". Among all the big temples furnished with a troupe of musicians, the Shitennoji of Osaka occupied a privileged position. It was the centre of music and dance studies. Certain families, e.g. Togi, Hayashi, Sono, Oka, were specially designated for furnishing the personnel, and in return, received exemptions from taxes or expenses. A Bureau of Noble Music (Gagakuryo) was established under the Emperor Mombu in 700, with the mission of supervising musical matters.

AD 640

The 'Ten Books of Music'. The T'ang carried on the traditions of music and dance from the Sui. The musicians and dancers appointed by the emperor continued. The 'Nine Books of Music' were performed as of old. It was not until the middle of the Zhenguan period (AD 637-642) that the Nine Books of Music were re-edited as the 'Ten Books'. Their contents were Yan Music, Music of Qingshang, Xiliang Music, *Indian Music,* Korean Music, Kucha Music, Bokhara Music, Sogdian (Shule) Music, Samarkand Music, and Khoco Music (music and dance from the present-day Turfan).

Of the 'Ten Books of Music' only Yan Music and the Music of Qingshang were Chinese music and dance. The other eight sections were folk songs and dances derived from other nationalities. During the early T'ang they still retained their original characteristics and so were generally named after the kingdom or area they came from. Such pieces with strong local or national flavour enjoyed great popularity in the Central Plains (Wang 1985:50).

Kucha music in the orchestra during the T'ang. The T'ang took over the nine orchestras of Sui. When they pacified Kao-ch'ang (=Turfan) in 640, they added a Kao-ch'ang orchestra and replaced the orchestra of closing music by banquet music (yen-yüe). The ten orchestras were called: 1 Kucha, 2 Kashgar, 3 Bukhara, 4 Samarkand, 5 Korea, 6 Western Liang, 7 Turfan, 8 India, 9 banquet music, and 10 Chinese profane music.

The Kucha music gained wide popularity at that time in the royal palace as well as among people, just as during the Sui period. It pushed aside a little the music newly come up from the Kan-su corridor alongwith mixed performances of other types of music.

In the beginning of the year Kai-yuan (713-755) of Hsüan-tsung of T'ang two new orchestras were introduced: one standing and the other sitting. The standing orchestra played music in the palace standing in the deeper part of the hall and the sitting orchestra gave its performance sitting on the upper part of the hall. It is difficult to answer the question about the connection of the two new orchestras to the music life of the time because the sources do not give any clear information about them. Even after the formation of the two orchestras, the ten orchestras performed the music as before, so we should accept that both the orchestras were extra new divisions of music for the state banquet. This fact is important that seven out of eight music pieces of standing orchestras and five out of six music pieces of sitting orchestras used the musical instruments of the Kucha orchestras.

Musical instruments, musicians and dancers of Kuchas orchestras. The Kucha orchestra had the following musical instruments in the seventh and eighth centuries:

Chinese instruments: 1 mouth organ, 2 flute, 3 pan-flute

Foreign instruments: 4 harp, 5 lute (p'i-p'a), 6 five-stringed lute (wu-hien), 7 clarionet (pi-li), 8 mao-yüan drum, 9 tu-t'an drum, 10 ta-la drum, 11 Hüft drum, 12 kie drum, 13 ki-lou drum, 14 cymbals, and 15 big mussel.

Later some more were added to them: 1 beating zither (t'an-cheng), 2 hou-t'i drum, 3 ts'i drum, and 4 tan drum.

For comparison the musical instruments have been drawn on the wall paintings of the caves of Kucha: 1 lute with four strings, straight neck, round rump (juan-hien-p'i-p'a), 2 lute with five strings and straight neck, 3 lute with four strings and curved neck, 4 bow-shaped harp, 5 vertical harp, 6 pan-flute, 7 flute, 8 big drum with round rump, and 9 small cymbals (Grünwedel 2.5 fig.5).

There were twenty musicians in the Kucha orchestra. Throughout the performance they wore black, silken turbans, scarlet red, long silken coats (p'ao) with brocade sleeves and pants made of scarlet red cloth. Four dancers accompanied them; they wore red turbans, scarlet red cloth. Four dancers accompanied them; they wore red turbans, scarlet red jackets, white pants tied together on both ends (k'u-nu) and black leather shoes.

The T'ang monk Hsüan-tsang in his Records of the Western Regions says: "the kingdom of Kucha... has an ordered air and is rich in customs.... For musical arts it is the best of all the kingdoms". After they were brought to the Central Plains Kucha music and dance became very popular, because of its lively melody, distinct rhythm and the fact that it was highly suitable as a dance accompaniment.

The lion-dance of the Kucha orchestra. The lion-dance of five directions belonged to the Kucha orchestra. It was also called the melody of great piece. Five big, five feet high lion figures were made of furs. Each lion had a different colour according to the colour of the five directions: east was blue, south red, middle yellow, west white and north black. Each lion-mask was carried by people. Although the sources do not mention as to how many people were in one such mask but we can form our opinion after seeing the performance of lion-dance today in China and Japan that there were two people who held the head and rump and made all the typical movements of a lion. Twelve persons followed each lion. They were called lion-boys. They wore red turbans and painted clothes and held red chowries in their hands. They danced on the melody of the great piece. According to another description each lion was carried, adjusted and provoked by two men with a rope and a chowrie in their hands. One hundred and forty men, dressed as negros, followed the lions and sang the song of great piece and danced snapping the fingers and clapping the hands.

AD 659

Another historical account of the Bombai in China is to be found in two compilations of Tao-shih of the 7th century, of which the second copies the first (T 2123 ch.4 of AD 659 and 2122 ch.36 of AD 668). They quote four stanzas which were sung in the epoch of the T'ang in religious ceremonies: the first is an extract from the Lalitavistara (T 186 ch.80) and begins thus: *Goshitenshūten* 吾師天中天 "Our master, the God of Gods…" The second begins with the words *Ungatokuchōju* 云何得長壽 "How to obtain longevity…" and is taken from the Mahā-parinirvāṇa-sūtra (T 374 ch.3). The third beginning with the words *Nyoraimyōshikishin* 如來妙色身 "the marvellous corpus of the formula of the Tathāgata", is taken from the Śrīmālā-sūtra (T 353). The fourth begins with the words *Shosekainyokokū* 處世界如虛空 "He resides both in the worlds and in space… " It is the second half of the double stanza of T 638 ch.1 quoted above. The last three of these four stanzas are sung in Japan till today.

AD 661f.

A more or less authentic tradition relating to prince Ts'ao che is found in a good many texts: Tao-hsuen's collection of the authentic records of the controversies between Buddhists and Taoists, Nj 1471, compiled in AD 661-664 T 2104 ch.1 referring to Hōonshū 法苑集 of Seng-Yeou, T 1723 ch.4, 2035 ch.35, 2036 ch.6, 2122 ch.36, 2123 ch.4, 2131 ch.11, T 1719.5b and Gog.7 referring to Sengenki 宣驗記 of Liang; Ien of Lieou King-shou 劉敬叔 of the Sung (5th century) etc… He is said to have reproduced, in his melodies of Gyosan, supernatural voices coming either from the rocks or from God Brahmā himself. The Bombai is sometimes called (for example T 1723.4b) Gyobon 魚 (or 漁) 梵 in memory of this origin.

AD 682

An ancient legend narrated to this day points out that king Munmu, the thirty-first king of Silla, began the construction of the Namsa monastery to protect and ensure the well being of the land. He died before the work could be finished and his son Sinmun (681-691) completed it. On 7th July 682, Sinmun consecrated the temple to commemorate the death of his father (Sam-kuk-yu-sa 2.6). In the month of May of the following year, the young king came to the temple and an extraordinary phenomenon took place. On a hill, two bamboo branches came into contact and caused an earth-quake. A tempest arose. A week later the king took a boat and went down the river. At the foot hills a dragon appeared to receive the king who was astonished by these mysterious events. The dragon explained: "One hand cannot produce sound, two hands alone can produce a clapping. Likewise, only two bamboos could resound by touching each other". The dragon ordered that a flute be made with the two bamboo branches and announced that the sounds emitted by this instrument will guarantee peace for the land. In fact, this flute contained not only the soul of king Munmu, but also that of the famous general Kim Yu-sin. These two guardian spirits of the kingdom had wanted to show their gratitude for the construction of the Namsa temple. After this explanation, the dragon disappeared. The flute was named Man pa sik chŏk (Sam-kuk-yu-sa 2.6) and it was played in times of danger. During wars, it helped to drive away the enemy. It halted epidemics and averted natural catastrophes. Its name signifies: man=ten thousand, pa=waves, sik= the heavy wind or breath, chŏk=flute (Yang 1982:10).

AD 710

The Vinaya-kṣudraka-vastu of the Mūla-sarvāstivādins translated by I-tsing in AD 710 (T 1451 ch.4, K 893) authorises song-like intonations, but only for hymns to the Buddha and for the Tripartite Sutra (Sankeikyō 三啓經). This sutra was composed by Aśvaghoṣa, who introduced the musical chant in liturgy. I-tsing (635-713), who translated it, heard it performed in the convent of Tāmralipti at the mouth of the Ganges. He reports (T 2125 ch.4, K 1082) that in this monastery, in conformity with the Vinaya of the Mūlasarvāstivādins, the ceremonies consisted of the sung recitation of hymns to the Buddha and of the Tripartite Sutra. The hymns to the Buddha were, e.g. the hundred and fifty stanzas of Śatapañcāśatka of Mātṛceṭa, which was translated into Chinese by I-tsing himself (T 1680). These stanzas were developed into hymns of three hundred and of four hundred and fifty stanzas by Jina and by Śākyadeva. The Tripartite Sutra was composed of: ten verses on the Three Jewels; a small sutra; verses on the Deflection/pariṇāmana of the Merits and the Production of the Oath/praṇidhāna-samutpāda. I-tsing also describes the role of song in the ceremonies at Nalanda. He points out that if the note is prolonged excessively, the meaning becomes hard to grasp: this inconvenience had already provoked the condemnation of song by the Vinaya. He also speaks of the beauty of the spiritual concerts rising in the still of the Indian night (Takakusu p.156). The elaborate hymnology of the Taoists is primarily from the Taoist canon (Tao-tsang) which is full of hymns. It has plentiful borrowings from Buddhist hymnology, like the Tripartite Sutra of Aśvaghoṣa which I-tsing heard in India. The most performed hymn is San-hua 'Scattering of Flowers', taken by Taoism from Buddhism. It is based on the Prajñāpāramitā or on the Vimalakīrti-nirdeśa (Demiéville 1980:48).

AD 717

The influence of neighbouring civilisations of China and Korea on Japan is reflected in the inventory of persons dependent on the Bureau of Noble Music during the Yoro era (717-723). The sections of this bureau were: T‘ang (China), Koma (Kokourye, Northern Korea), Kudara (Paikche, South-West Korea), Shiragi (Silla, South-East Korea), Gi-gaku or Kuregaku (Wu, South China). They consisted of more than 500 persons. The foreign musicians numbered 27, with 120 students. The native musicians were 8, with 230 students: 30 men and 100 women learn to sing, and 100 persons to dance. For the year 731 the persons are detailed as follows:

Provincial dancers of various origins 8
Tsukushi dancers 20
Musicians of T‘ang 39
Musicians of Kudara 26
Musicians of Koma 8
Musicians of Shiragi 4
Musicians of Dora (or, traditionally identified with the Quelpaert Island, called Tonra in the Nihongi) 62.

Thus the official music in the Nara period was essentially an importation into Japan. It combined the Sankan-gaku/Korean music, which included the Chinese music of the three dynasties of Sui, T‘ang and Wu. The first was music without dance, and it was designated as Zabu "the seated section". The second (Tōgaku) was a musical dance which is performed standing up, whence its name Ryubu "standing up section". The combined whole aptly corresponds to the Indian group of *nṛtya-gīta-vādya* "dance-song-orchestra", it is usually termed Bugaku. With the development of the musical art, the Bugaku gained importance. Buddhism used it for its ceremonies. Its study and practice became widespread, as it was admitted into classical instruction. The influence which China exerted politically on its neighbours further opened the way for other borrowings: the music of Kucha (Kiji) to the North, and that of Champa (Ringu) to the South, passed into the official and the popular cadres. These two countries situated at opposite extremes of China had received Indian civilisation and Buddhist culture. Their music was a branch of the same Indian trunk.

8th century

719	Tao jong
735	Tao siuan
752	Opening of the Eyes of the Daibutsu at Nara
753-809	Jiccho Kasho
783	Imperial adict
795	Hieizan monastery

The chanting of texts seems to have already been practised in the Nara period. It was introduced by Chinese monks, like Tao jong 道榮，who arrived in Japan in 719, and "excelled in the Bombai" (Gkss. ch.16). Tao-siuan 道璿 came from China in 735, and "when he recited the Brahmajāla, all his listeners were moved by the purity of his voice which was like the sound of metal or stone" (ib. ch.16). In 752, in the course of the solemn ceremony of the "opening of the eyes" of the great Buddha of Nara, the Bai figures with three other procedures of recitation in the narration of the festivities (Tdjy. 242-43): 200 singers performed the Bonnon, 200 the Shakujo, 10 the Bai, and 10 the Sange (these terms designate pieces of the Chinese hymnal). The texts were intoned. The same texts were also performed in 795 at Hieizan, in the course of the inauguration of Komponchūdō 根本中堂 founded by Dengyo Daishi (cf. Eigakuyōki 叡嶽要記 ch.1, ed. Gunshoruijū 群書類聚 ch.15). Between 753 and 809 the Japanese monk Jicchō Kashō 實忠和尚 is supposed to have annually directed the performance of a piece of Bombai entitled Kannon sembō 觀音懺法 or Juichimen kega 十一面悔過 at Todaiji of Nara (Tdjy.ch.4). This piece has not been preserved. In 783, an imperial edict proscribed the amelioration of the Bombai (Gkss ch.23), which proves that it was already flourishing in Japan at that epoch (ib.29.335). Professor B. Matsumoto of Kyoto possesses a piece of Bombai titled Hokke sembō 法華懺法 in a manuscript of the Nara period. It is a fragmentary text equipped with very simple musical notations.

AD 723-774

According to an esoteric tradition reported in Kongōchō-giketsu of Amoghavajra (T 1798 ch.1), the Venerable Nāgārjuna went to South India to obtain the great Vajraśekharasūtra (T 865) enclosed in an iron stupa. He uttered a charm of Vairocana and threw seven grains of mustard against the door. But the gods who occupied the stupa prevented him from entering it. He could catch only a glimpse of the censers and canopies with which the interior was decorated. He also heard voices singing a hymn to the Vajraśekharasūtra. The Shingon sect traces the origin of the Bai to this hymn.

AD 730

In the epoch of the T'ang, the Pure Land sect appears to have made great use of psalmody in their ceremonies. A ritual compiled by Che sheng (ca 730 AD, T 1892: 456b, 464a, 465a), describes the rite of the "scattering of flowers" which from that epoch, even as in Japan today, was accompanied by the singing of stanzas. Many of the stanzas quoted by Che-sheng are still used in Japan: Ungabai 云何唄, Nyoraimyoshikishin "May this merit be of profit to all...", etc.

AD 732

Besides bells reserved for the orchestra, each monastery had its own bell, often called the 'Bell of Brahmā' (pŏmjong). There was also a bell at the centre or gates of the towns. The most ancient colossal bells in the whole of East Asia preserved down to our days are to be found in Korea. They date back to Silla and measure more than three metres in height. The bronze bell of Kyŏngju (AD 732) shows musician goddesses in relief. They are flying with instruments which resemble harps and bassons, amidst magnificent stylised clouds. It is the largest bronze bell of Korea, weighing 25 tons. It was completed in AD 771 during the reign of King Hyekong. After years of repeated failures, the sculptor could cast it to perfection only by throwing his beloved little daughter into molten bronze as a sacrifice. The lingering tone of the bell suggests the cry of Emille 'mother', the sad, helpless wails of the little girl. It is often called the Emille Bell. Her heart-rending cries are eternalised in the peals of the bell. She is the tiny pilgrim to the yonder shore, the pāramitā beyond saṁsāra, ferried away in the vanishing ring of the colossal bell:

> I am a ferry boat.
> You'are my passenger.

She is in the land of Nowhere, as the Korean monk sings to the receding chimes of the bell:

> *gate gate pāragate pārasaṁgate bodhi svāhā*
> गते गते पारगते पारसंगते बोधि स्वाहा॥

AD 733

We know practically nothing about the musical technique of the Bombai in China. An esoteric sutra translated by Vajrabodhi in 733 (T 866 ch.4.248a), mentions names of some notes or Indian modes. This text prescribes that to intone hymns, one must use the Sharō tone/ 灑臘 ṣāḍava (the 5th of seven classical svaras) in the morning, in the afternoon the medium tone/Chūon 中音 madhyama (4th of the seven notes of the scale, and the name of a mode), in the evening the broken tone Haon 破音 (Skt.?), in the night the fifth tone, Daigoonin/ 第五音韻 pañcama, the 5th of the seven notes.

AD 736

The reign of Emperor Shōmu (724-748) marks a decisive moment. Two great foreign musicians are said to have arrived in Japan at that time, one from Champa (Rinyū), and the other from South India. The first was called Buttetsu, the second Bodhisena/Bodai senna of the gotra of Bhāradvāja/Barachi. According to legend they had met in the Seas of the South, where Buttetsu, having gone in search of his fortune, had been shipwrecked. Bodhisena convinced him to accompany him to China. They went to Wu-t'ai-shan to render homage to Mañjuśrī. But a priest declared that Mañjuśrī was absent, on which they withdrew. On the way they met the Japanese priest Rikyō, who had come to study in China and who begged them to go to Japan. They took advantage of the boat which was taking an envoy from the Japanese court back to his country. The Bodhisattva Gyogi, called the Mañjuśrī of Japan, came to meet them on the beach at Osaka with a troupe of musicians and conducted them to Nara, which was then the capital, on the 8th day of the 5th moon of the year 736. The conversation between these three persons is supposed to have been held in a mixture of Sanskrit and Japanese. They could understand each other, and they could also state that their ideas and doctrines were in perfect accord. At Nara, the two guests were installed at the Sugawaradera, where Gyogi was the Superior. The hospitality they received there so fired them with enthusiasm that they began to sing and dance in the Indian fashion, marking time with their chopsticks. Now, in the forest behind the Sugawaradera, lived an old man who had never opened his mouth, always facing the East. He had been nicknamed "the old man who is lying down and looks", Fushimio. When he heard the foreigners singing and dancing he rushed to the temple and entered the dining hall crying out: "The times have come! Here is the moment!" No doubt he was himself of Indian origin. Buttetsu and Bodhisena then passed on to the Daianji, where the Brahmin taught Sanskrit and the doctrine of the Avataṁsaka, while his companion taught music and Sanskrit. Both of them being well-versed in musical science, they worked together to choose passages in the sutras to sing, to set them to music, and to train young students. Gyogi died before the completion of the Great Buddha of Nara. His disciple Rōben asked Bodhisena, by imperial order, to preside over the dedicatory ceremony as officiating monk and Buttetsu as musician. They were also in charge of preparing for this ceremony the young monks of Shitennoji who had to play the music. In 752 the principal national temple of Tōdaiji was completed at Nara, with a colossal bronze statue of Rocana Buddha of the Avataṁsaka sūtras. Buddhist chanting by thousands of monks was accompanied by performances of gagaku (music and dance) in front of the main temple. Eighteen types of musical instruments have been preserved from this event. Buttetsu had found time to study the ancient music of Japan and introduced notable improvements in it. Besides he composed a musical piece, the Manshūraku "joy of ten thousand autumns", for the occasion. This has remained famous since then and is still played at the Court. In the preceding story, all that concerns Buttetsu seems legendary, but Bodhisena is a historical personality. It is certain that since the Nara period some pieces of Bugaku pass on as being Cham in origin.

The music and dance which Buttetsu is supposed to have taught are traditionally designated by the name of Rinyū-hachi-gaku "the eight kinds of music of Champa". They are classed among the old musical dances of Japan, except the Manshūraku which is classed among the new ones:

1. Bosatsu-no-mai 菩薩舞 "dance of the Bodhisattva", melody Shada.
2. Batō-no-mai 秡頭舞 "dance of Pedu (?)", melody Dō. Its counterpart is the Genjōraku 還城樂 "Return to the town", melody Taijiki.
3. Karyōbin-no-mai 迦陵頻舞 or Fugen-gaku 不言樂 "dance of the Kalaviṅka bird", or "dance without words", melody Shada. Its counterpart is a piece of new music, Kochō-no-mai 胡蝶舞 "dance of the butterflies", melody Ichikotsu.
4. Bairo-hajin-raku 倍臚破陣樂 "the triumphant march of Bhairava", melody Hyō. This dance serves as counterpart to a piece of new music Taiheiraku 太平樂 "music of the

Great Peace", melody Taijiki.

5. Amma 按摩 or Inyōjichin-no kyoku 陰陽地鎮曲, "Ambā dance"(?) or "the Masculine and Feminine appease the Earth", melody Shada. Its counterpart is Ni-no-mai 二舞 "imitation dance", melody Ichikotsu.
6. Manshū-raku 萬秋樂 "joy of ten thousand autumns" or Jisommanshū 慈尊萬秋 "the ten thousand autumns of Maitreya", or even Shōka-manshū 唱歌萬秋 "the ten thousand autumns with chorus". This is a piece of new music, melody Banshiki. Its counterpart is Chikyū-raku 地久樂 "Longevity of the Earth", melody Sō.
7. Ra[n]ryōō-nyūjin-kyoku 羅陵王入陣曲 "Sagara the king of the Nāgas enters the camp", or Motsunichigengo-gaku 沒日還午樂 "to bring the setting sun back to the meridian", melody Ichikotsu. Its counterpart is a piece of new music, with the Korean name of Nasori 納蘇利 or Sōryū-no-mai 雙龍舞 "the double Dragon", melody Ichikotsu.
8. Konju-raku 胡飲酒樂 "the Hu who drinks wine", or Suiko-raku 醉胡樂 "the drunken Hu", melody Ichikotsu. Its counterpart is Rinka 林歌 "forest song", melody Ichikotsu.

1. The *Bosatsu-no-mai* was no doubt a scene or a song taken from Viśvantara (also called Sudhana) Jātaka. Its origin is perhaps the musical drama of Candragomin on this subject, mentioned by Yi-tsing as a popular spectacle of his times, or else the Nāgānanda of Harṣa Śīlāditya which represents the admirable sacrifice of the bodhisattva Jīmūtavāhana. Even today Viśvantara's legend is performed on stage in Burma and Thailand. The Bosatsu-no-mai disappeared shortly after the Nara period. All that we can know, with any precision, about this is that it was performed by a single dancer and that the melody was Shada. Sometimes it was danced along with the Kalaviṅka and the Butterfly.

2. The word Batō (or Battō), in the title *Batō-no-mai,* is susceptible to several graphics 秡頭, 撥頭, 鉢頭, 髮頭, 馬頭. This is enough to prove that we are dealing with a foreign word. Batō must represent the name of Pedu, a king who appears at several points in the Ṛigveda and Atharvaveda as a protege of the Aśvins who had given him a marvellous white horse called Ahihan 'serpent-killer'. The dancer, dressed in white and covered in long furs, carries in his right hand a sort of small plectrum which he handles like an arm. He runs about uttering strange cries which no doubt represent the neighing of a horse. This is a dance of the Hashirimono type "danced course", performed by a single person. The Genjō-raku "return to the town", which serves as its counterpart, bore in earlier times, the name *Genjaraku* 見蛇樂 "Joy at the sight of a serpent". In the middle of the stage, a wooden serpent coiled up thrice is placed, and the dancer runs around it. The arm which he holds is black and 15 cm long in the Batō, golden and 35 cm long in the Genja. According to the Ancient Annals of the T'ang, the Batō must have come to China from the Occidental countries: the subject is supposed to be the story of a man who was killed by a beast of prey. The victim's son finds the guilty beast in the forest and kills it. The music and dance are divided into eight sections which represent the joy of the horse and which have an impressive character. In Japan this dance is performed on the occasion of a horse race or a

wrestling bout. In the latter case, the winner performs the dance. The Batō figures in the programs of music in the reign of T'ang Emperor Hsüan-tsung (721-754), where it is classed in the Brahmanic group. It must have been brought from India to China under Emperor Jouei-tsung (710-712). It must have been introduced simultaneously in both China and Japan.

Genjaraku was performed in bugaku style at the residence of the President of India on 26 October 1987 sponsored by the Association for Silk Road Exposition, Nara (plate 3). This dance expresses the joy of a man in a far-off country, who loves to eat snakes, on finding a snake. The dancer dances to the rhythm of flute and drum and a coiled wooden snake with its head raised is placed in the centre of the stage. The dancer sees the snake and circles around it. He strikes at it again and again. Finally he pounces on the snake and picks it up. All the instruments play together as the dancer holds up the snake and dances in joy. The dance is in five beats: two beats alternating with three beats, a rhythm still found in India. A red mask is worn in this dance. The cheeks, nose and jaw are moveable. As the dancer moves rapidly, the mask expresses lively emotions. This episode reminds of I-tsing's (Takakasu 163 f.) reference to the dramatisation of the subject of Nāgānanda and its performance. Harṣa reigned from about AD 606 to 648 and patronised the Chinese pilgrim Hsüan-tsang. In the last two acts of the Nāgānanda of Harṣa the topic is the snakes and Garuḍa. While strolling with Mitrāvasu, Jīmūtavāhana sees a heap of bones and learns that they are the bones of serpents daily offered to the divine bird Garuḍa. He resolves to save the lives of the serpents at the cost of his own. The story ends with a shower of ambrosia by which the snakes slain by Garuḍa revive, and he promises to forego the cruel revenge. The Genjoraku belongs to the left style of bugaku, which comprises the traditions of India, Champa and NE China.

With the establishment of a constitutional (ritsuryo) government, the national institution known as *gagakuryo* was established. It trained musicians in the music of the three Korean kingdoms (Shiragi, Kudara and Korai), gigaku, togaka (T'ang music of China brought to Japan in the eighth century), bokkaigaku (music of NE China) and rinyugaku (music of India and Champa). During the Heian period (8-12 centuries) the music was classified into two styles: a left and a right style. The left included the music of T'ang China (togaku), India and Champa (rinyugaku), while the right comprised the music from the three Korean kingdoms and NE China (bokkaigaku).

3. Karyōbin, from *Karyōbin-no-mai*, transcribes the Skt. kalaviṅka, a bird of paradise in Buddhist literature. Its name is translated as myōonchō 妙音鳥 "bird with a marvellous voice" or senchō 仙鳥 "fairy bird". It is said that its voice sings of the truths, of sorrow, of the Void, of Impermanence. It refuses to sing among peacocks, and only sings in the company of other birds of its kind. It is also said that it begins to sing even before it is hatched. The name Fugen-gaku "music without words", which is also given to this piece, shows that it was not accompanied by a song. Four dancers, each of whom has a pair of

wings on the back, dance slowly, beating cymbals to represent the song of the bird. The dance of the Butterfly, *kochō-no-mai*, which is its counterpart, substitutes the wings of a butterfly for the wings of the kalaviṅka. The origin of this dance is attributed to Fujiwara-no-Tada-fusa, governor of Yamashiro, on the occasion of a wrestling competition in the presence of Emperor Uda (907). The dancers bear a yamabuki (kerria) flower in their hand and also on their diadems.

4. The *Bairo-hajin-raku* (i.e. music of the triumphant march of Bhairava), though classed with ancient music, served as counterpart to the Taiheiraku which is counted as new music. The dance of Bairō dates back to one called Hammeitoku (?) 斑明徳. Buttetsu taught it to the Shitenno-ji troupe of musicians, and each year it was performed at the Tōshōdai-ji near Nara, on the Buddha's anniversary. It was called Heroe 倍臚會, where Hero is an alternate pronunciation of Bairo. It was originally performed by twelve middle-aged dancers, who were later reduced to four. The four dancers, each bearing a halbert and a shield, came to the front of the stage and danced in a ring while the music played the Rinyūranjō 林邑亂聲 'prelude to Champa'. The round dance is called Dairin 大輪 'great circle' (Skt. mahāmaṇḍala, Jap.waku 'border'). Then they descend from the platform to the court, place their halberds at the four corners, unsheathe the swords, re-mount the stage and dance in a right for a second time. Raising their shields, one against the other, they go dancing from right to left. When the dance is over, they begin to run in a posture of attack: this is the Herobashiri 'to run the Bairo'. They descend from the stage, sheathe their swords anew, remount the stage and arrange themselves in a row. The Ranjō 'prelude' is finished. Then the Chōshi 調子 'melody', also called Jo 序 'introduction' begins, followed by the 'broken' melody Ha 破, and by a resumption of the Ranjō; the melody Kyū 急 'rapid' is then played and then the Ranjō again. The dancers dance a last round and withdraw running. The end of the seventh round should coincide with a note called shamō 舍毛音, perhaps Sk.*śamo* 'calm', or *samavādi* 'unified cord'. If the correspondence is perfect, it forbodes a victorious battle; otherwise it is a sign of defeat. Minamoto-no-Yoshiiye (1041-1108) liked this dance a lot, and had it performed before leaving on a campaign. He triumphed twice, in the war of nine years (1054-1062) and in that of three years (1085-1087). Since then the Bairo is performed on the occasion of a victory. Bairō is no other than Bhairava, the terrific form of Śiva. In principal it is a frenetic dance of Śiva, or more probably the name of a type of melody (Skt. rāga), for a bhairava-rāga appears in the list of rāgas. Triumphant March, the Hajin-raku 破陣樂 'music of attack on the camp', as the Bairo is still called, would make a very natural counterpart to the *Taiheiraku* 'joy of great peace', the two form a Bambu 番舞 'pair of dances'.

5. *Amma* is the Skt. Ambā 'the Mother', a name of the goddess Durgā, Śiva's spouse. The dance seems to represent the frenetic dance of Śiva imitated by the goddess. Another name for this dance is Inyō-jichin-no-kyoku 'music of the male and female (divinities), pacification of the earth'. Besides, the dance which is its counterpart, *Ni-no-mai* 'secondary

dance', implies the idea of imitation. In this dance, dancers of both sexes appear below the stair-case of the pavilion while the Amma dancers are still dancing on the platform which serves as a stage. When they withdraw, the new-comers ask them to cede their sticks, but in vain. They therefore mount the stage without sticks, and try to imitate steps and postures of their precursors but without success. The expression Ni-no-mai had consequently been applied to enterprises which fail because of clumsiness. The Amma dance was originally accompanied by Indian music, but under Emperor Nimmyō (834-850) it was modified by imperial order. Each of the dances is accompanied by a special song. For Amma, it is: 'Whence comes music? Music comes from the south of India. The art of dancing has been created by the offspring of the family of the Buddha, Asuras, etc. If we savour the performance of music, the Buddha will also savour it. Amma has been composed by a noble man'. And for Ni-no-mai: 'Day approaches out of the darkness: I still have a long way before me'. The dancers of Amma bear a staff as well as a mask called zōmen 藏面 which consists of a geometrical figure sculpted on an oblong plank. Dancers of the Ni-no-mai bear a bamboo branch and have a smiling mask.

6. The *Manshū-raku*, also called Jison-gaku, is the only 'new music' among the melodies of Rinyū/Champa. Buttetsu himself is supposed to have composed it on the occasion of the ceremony for dedicating the Great Buddha of Nara. The dancers are six in number. Its counterpart is *Chikyū-raku*, also called Enjiraku 圓地樂 'the music of the round Earth', also danced by six persons and composed in 'new music'. The characteristic feature of the Manshū is that the melody Jo 序 here completely differs from the melody Ha 破. What we have here is probably a combination of 'ancient music' and 'new music'.

7. The *Ra[n]ryōō* is supposed to be an allusion to the story of a Chinese prince, Chang Kong 張恭 prince of Lan-ling 蘭陵, of the Northern Ts'i (550-577). The earlier form of the name seems to be Raryōō, abbreviation of Sagararyōō 沙竭羅龍王 'Sagara King of the Nāgas'. As the dancer, in both the dances, wears a serpent's head as mask, they have been confused with each other. As a tradition would have it, this dance had been introduced in Japan by Owari Hamanushi during the T'ang. Another has it that Buttetsu imported it from Rinyū. This is the most likely of the two, since the real subject of the dance is Sagara whose daughter obtained Enlightenment at the age of eight years. This dance is also called Motsunichi-gengo-gaku 'to bring the setting sun back to the meridian'. In fact the actor who bears a dragon mask and a golden staff which is a foot long, makes the gesture of bringing the sun back. Its counterpart is the dance *Nasori*, Korean name of unknown signification, or even 'dance of two dragons'. It has Korean music of the 'new' type. Three actors appear in it, while the Raryōō 'ancient music' has only one dancer. Two strange songs are associated with the Raryōō. One is: "We punish the Hus. Once we had seen the Tathāgata. He protects our kingdom. Our joy lies in the bringing back the sun." 吾罰胡人・古見如來・我國守護・翻日爲樂. And the other is: "We are like the children of the Hus. Our breath is like the rumbling of thunder. With lightning on our brow, we trample under

our feet stones like mud." 吾等钥兒・吐氣如雷・我探頂雷・蹈石如泥.

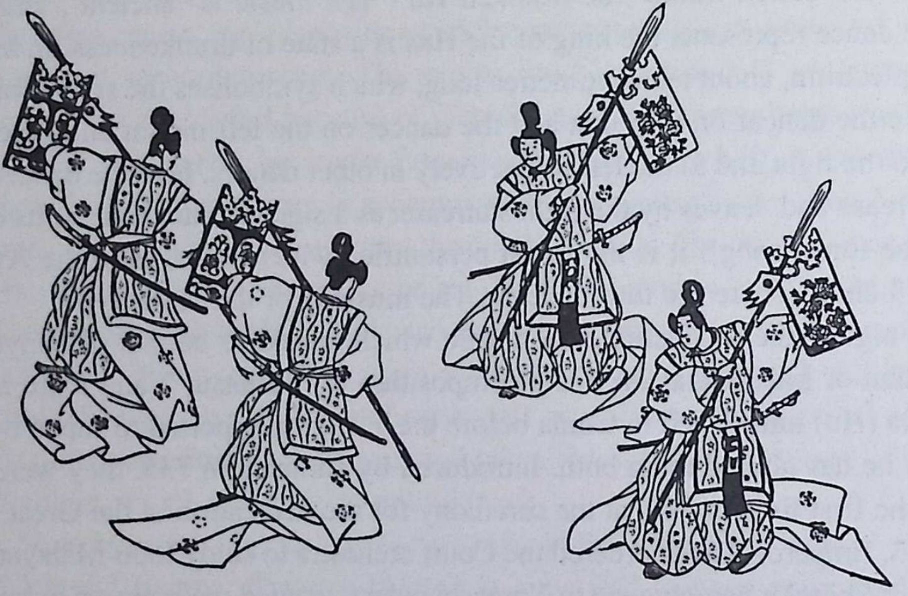
8. *Konju* is also connected with the Hu. This name signifies 'the Hu who drinks wine'. It is also called Suiko 'the drunken Hu'. The music is 'ancient', anterior to the T'ang. The dance represents the king of the Hus is a state of drunkenness, in his left hand he holds a plectrum, about ten centimetres long, which symbolises the spoon for taking the wine. While the dancer on the right and the dancer on the left mount and descend by the staircases to the right and to the left respectively in other dances, here the dancer arrives by the left staircase and leaves by the right staircase, as a sign of drunkenness. Its counterpart is *Rinka* 'the forest song'; it is the forest personified which sings, as in the Avataṁsaka-sūtra (T 279 ch.4). There are four dancers. The music is of the 'new' type.

These eight dances constitute the music which is said to be that of Rinyū/Champa: 1-5 are Indian or Indo-Malayan; 6 is a composition by Buttetsu; 7 and 8 are music from Central Asia (Hu) introduced in China before the T'ang or imported to Japan by Buttetsu; in any case he has altered them both. Introduced by Buttetsu in 735, they were played in public for the first time in 749, at the ceremony for the dedication of the Great Buddha of Nara. In 753, Emperor Kōken ordered the Court orchestra to study Indo-Malayan music. In 767 Emperor Shōtoku having gone to Yamashinadera, wanted these pieces to be played for him. They appear in the program of imperial music in 806, 844, etc.

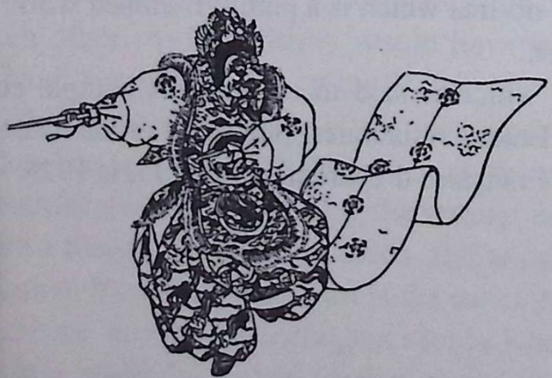
Again in 1588 when Emperor Goyōsei went to visit his minister Hideyoshi at his Jurakudai residence at Kyoto, the five pieces performed before him included Batō and Genjaraku.

Under Emperor Meiji, when pieces of music to be played at the court ceremonies were chosen, three of the eight pieces were retained: 2 Bato + Genjōraku, 3 Karyōbin+ Kochō, 7 Raryōō + Nasori. Finally in 1888, when the court decided to give the old music back its place of honour, all the musical dances of Buttetsu, with the exception of the Ni-mo-mai and the Bosatsu-no-mai which is a purely Buddhist work, appeared among the 55 pieces which were chosen.

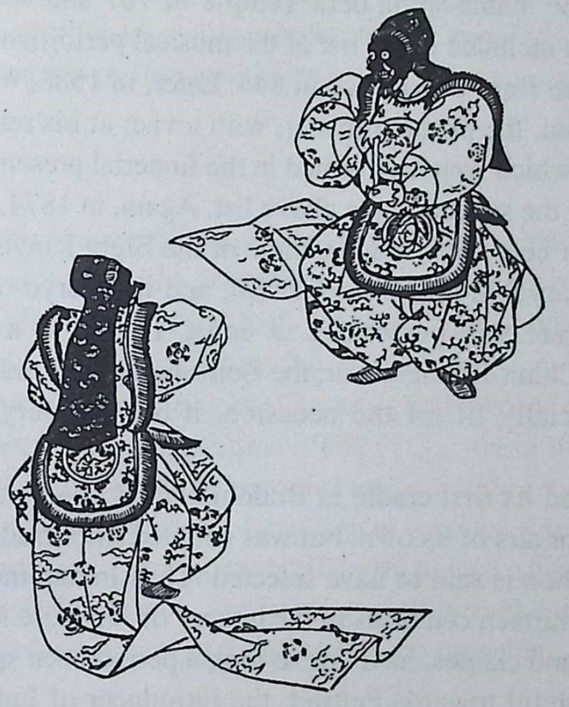
About the Bugaku which is said to belong to Champa, compare Demiéville, La musique čam au Japon, Études Asiatiques, published on the occasion of the twenty-fifth anniversary of the École Française d'Extrême-Orient, Paris 1925.



Bairo dance.
Screen preserved in the Bureau of Music, Ministry of the Imperial House.



Ranryōō dance.
Screen preserved in the Bureau of Music, Ministry of the Imperial House.



Nasori dance.
Screen preserved in the Bureau of Music, Ministry of the Imperial House.

The introduction of Indian dance and music was the beginning of classical music in Japan. This music is still taught in temples, for example, in the Sanzen-in temple at Ohara, a suburb of Kyoto. The Japanese word *mosha* meaning melody comes from the Sanskrit *mūrcchā.* Among musical instruments, the small drum is called *tsudzumi* (older *tudumi*) which is derived from the Sanskrit word *dundubhi.* The mode of running called'hero *bashiri*', is seen in the Beiro/Bhairava dance. Among the Japanese lyrical Noh plays, is a song concerning the poison called *busu.* This word is derived from Sanskrit *viṣa* (Takakusu 1926: 351-352).

Of the eight performances of the musical dramas of Rinyū/Champa, "first five were purely Indian", the sixth composed by Buttetsu/Fettriet himself, was semi-Indian and of a new style, and the seventh and the eighth which he adopted from Chinese and Korean musical dramas of certain periods preceding the T'ạng Dynasty, with some modifications of his own, might well be regarded as quasi-Indian. These, given out one by one after the year of 736, were so popular that after they were performed at a public meeting in 746, they were very frequently included in programmes of coụrt ceremonies in successive reigns. To give a few instances, the Empress Koken gave orders in 753 to the effect that the court orchestras should be trained in the Rinyū music. These performances were given at court before all the courtiers and lords in 763; and the Empress Shotoku (=Koken) was pleased to proceed to the Yama-shina-dera Temple in 767 and see these played in her presence. They were also included in the list of the musical performances played at court in 806, and performed at the Jinju-den Palace in 844. Later, in 1588, when the Emperor Go-yozei honoured Hideyoshi, the prime minister, with a visit at his residence of Juraku-dai, the five musical dramas which were performed in the Imperial presence included the Batto-genjo-raku performance, the second in the above list. Again, in 1874, when twenty musical selections were made for court ceremonies, three of the Eight Rinyū Performances — the Batto-ganjo-raku (2), Karyobin-kocho-no-mai (3), and the Raryo-o-Nossori (7) — were among them and they are still performed at court. Lastly, at a festivity held at the triumphant close of the China-Japanese war, the Beiro-hajin-gaku drama (4) was performed as it was regarded specially fit for the occasion, it being a very lively performance" (Takakusu 1925:185).

"Japanese music had its first cradle in Buddhist music, and was nursed by Buddhist priests. It had no songs or airs of its own, but was adopted from Buddhist songs or ballads, which the Brahman Bishop is said to have selected. Thus Indian music has played a very important part for over thirteen centuries in the history of Japanese music. For the fact that our people, of all ranks and classes, have for so long a period been spiritually held up by it, we should feel very grateful towards Fettriet, the introducer of Indian music and a great benefactor to Japanese music.

"Fettriet was not simply a musician. He was versed in Sanskrit and used to teach its grammar together with the Brahman Bishop Bodhisena. The fact that a Siddham text (phonetics and grammar) compiled by Fet-triet had existed till toward the end of the Tokugawa Shogunate can be seen from many a quotation found in other grammatical works of that period. Though it was lost forever, we may be able to reconstruct a greater part of his work from these quoted passages… In an old musical primer it is said that in the playing of an orchestra we ought to have the sounds of Mocha. This is Sanskrit mūrchā which means melody or modulation i.e. a regulated rise or fall of sounds through the musical scale (grāma)" (Takakusu 1925:185-186).

AD 747

The oldest surviving musical notation in Japan is six lines of tablature for the biwa used in the gagaku ensemble. This scrap of notation, called the *Tempyō biwa-fu*, was written before the year 747. It was discovered in the central chamber of the Shōsōin, the eighth century Imperial Repository at Nara. It is written on the reverse side of a receipt for the copying of a sūtra, which is dated 26 July 747. Its size is 29×18cm. It is the oldest extant musical notation in Japan.

Buddhist chanting was modified according to Japanese styles during the Heian period (794-1185). The Tendai and Shingon denominations established new norms. The founder of the Jodo denomination Hōnen laid emphasis on chanting the name of Amitābha Buddha: *Namu Amida Butsu*. This simple chanting gave rise to folk performing arts like *odori nembutsu* 'dancing nembutsu'. It contributed to the popularisation of Buddhism and its chanting in sung nembutsu (*uta nembutsu)* or in narrative styles of *sekkyō* 'sermons, discourses'.

AD 753

Amoghavajra translated the Sarva-tathāgta-tattva-saṅgraha in the year 753 (T 865, Nj 1020, K 1274). It describes the Vajradhātu-maṇḍala, which is prevalent as a graphic maṇḍala in Japan. It has four interior pūjā-devīs in the first sub-maṇḍala (the mahābhūta-maṇḍala): Vajralāsī, Vajramālā, Vajragītā and Vajranṛtyā. Vajragītā/Kongōka is the goddess of song, Vajranṛtyā and Vajralāsī are the goddesses of dance. The four goddesses, recur in the caturmudrā-maṇḍala (Tajima 1959: 203), and in the naya-maṇḍala (ib. 207). Vajragītā is the virtues of singing the beautiful and wondrous song of the Dharma. Abiding in the 'samādhi of the song of the wondrous voice' (*myō-on-kaei-sammaji*), she transforms the profane, idle and delusory speech of beings into speech having the sixtyfour characteristics of a Buddha's voice. She holds a small lyre-like instrument (*koyo*, Ch. *k'ung hou*), which represents the beauty of the sound of the preaching of the Dharma (Snodgrass 1988:2.625).

AD 757

Biwa corresponds to the Indian word vīṇā and it is said to have originated in India. It was brought over to China around the third century, where it was played by warriors on horseback. It was introduced to Japan in the eighth century. The Shosoin Repository which was built in AD 757, preserves the most ancient biwa, a four-stringed lute. *Fozokutsu*, a book on customs, says that it is played with a finger: when pushed out it makes the sound *bi* and that of *wa* when it is pulled in. Hence its name *biwa*. The instrument is 3.5 feet long and represents heaven, earth and man. Its five parts stand for the five cardinal virtues of mankind, and its four strings are the four seasons of the year. There are several kinds of biwa, such as: gagakn biwa, heike biwa, satsuma biwa, and chikusen biwa. Historical stories were sung to its accompaniment in the remote villages. Blind musicians play the biwa. Sarasvatī/Benten or Benzaiten is always represented playing this lute(Sakai 1952: 140-141).

The biwa at the Shosoin Repository at the Todaiji monastery in Nara was prized by Emperor Shomu, who donated it to the monastery. It is made of red sandalwood and is five-stringed (*radenshitan gogen biwa*). It is straight-necked. The red-sandalwood sound board is decorated with Iranian motifs in mother-of-pearl inlay, and the design of a camel-rider. Its length is 108 cm (42.5 inches) and it is a national treasure of Japan (plate 4).

The Japanese recount a legend that Buddha had a blind disciple to whom he taught the art of singing sutras to the accompaniment of biwa. Another legend takes it back to the famous Buddhist king Aśoka whose blind son became a biwa player. The earliest *gaku-biwa* was used in imperial gagaku music, both in the orchestral ensemble as well as solo. Playing the biwa was a social grace in the late Nara and Heian periods. The Tale of Genji is replete with scenes of playing biwa. The *maso-biwa* 'blind priest biwa' developed in the south of Kyushu where blind priests appeared singing sutras to appease the local gods. Such priests became popular in the tenth century. When the foundations of the Enryaku temple in Kyoto were taken up, the ground was infested with poisonous snakes. Eight blind priests were brought from Kyushu to play the sutras. They were successful, and four of them were retained in Kyoto. The priest Jojuin was called to the capital to exorcise the spirits during plague or other calamities. He founded the Chikuzen school of blind biwa players. These singing priests wandered from village to village, singing sutras to appease displeased local gods. These itinerant sutra singers laid the foundations of great theatre music. The blind musicians had a nationwide network and they were free to travel all over the country that few others could do unhindered. They became musical spies and founded the narrative tradition of *Heike-biwa* relating stories of the battle between the Heike and Genji clans. It was an apt symbol for the strife-torn period wherein loyalty and bravery in battle, beauty and fidelity at home, and the Buddhist evanescence of life (*anityatā*) were germane moods. The influence of Buddhist chanting in the vocal style and in terminology is noticeable. The twang of the biwa has passed into the imperial grandeur and religious pomp of the pageant of history (Malm 1959:133f).

AD 766

The rite of scattering flowers appears in the collection of Fa Chao 法照 entitled "Ritual and hymns of the ceremony abridged from the five assemblies of the Nembutsu of the Pure Land" (T 1983). This ceremony was instituted in 766 by Fa Chao, one of the patriarchs of the 'Association of the Lotus' Rensha 蓮社, at the Chou lin sseu 竹林寺 temple which he had founded at the Wu t'ai shan mountain. Fa chao was inspired by the following text of the Sukhāvatī-vyūha (T 360 ch. 1:271a): "The pure wind (blowing in the trees of jewels which ornament the Pure Land) ceaselessely produces five tones (goonshō 五音聲), and the tones of the prime (kyū 宮) and second (shō 商) naturally harmonise with each other in a subtle and marvellous manner." From this passage (which is missing in the Sanskrit recensions of the Sukhāvatī-vyūha), what stands out is that for the translators of the text (T 360), the "five tones" were none other than the five notes of the classical Chinese scale. But it is not thus that Fa chao understood it. Imitating heavenly harmonies, he instituted 'five assemblies' (Goe 五會 whence his surname Goe Hosshi 五會法師), that is to say five ceremonies in the course of which the assemblies of the faithful intoned the name of Amida in five ways, on five different tones. Fa chao says in his Ritual (T 1983: 476b): (1) in an even tone (hyōjō 平聲), then (2) slowly in an evenly rising tone (hyōshōjō 平上聲), then

(3) neither slowly nor hastily, then (4) hastening little by little, and finally (5) in a hasty manner. Besides these invocations of the name of Amida, Fa chao quotes in his collection all sorts of stanzas for psalmody.

9th century: Kobo Daishi

With the introduction of the two sects, the Shingon and the Tendai, in the beginning of the Heian epoch, Bombai constituted a regular and unceasing discipline, a discipline which lost no time in supplanting the tradition of vocal music of the Nara schools: where, on the contrary, the tradition of instrumental music/Bugaku was preserved. It is in these two sects, which from the beginning attached special importance to rites and ceremonies that struck both the eyes and the ears of the faithful that the art of psalmody was passed down to us, on the one hand in the Tendai sect at Hieizan, and on the other, in the Shingon sect at Koyasan, in the big temples of Kyoto and Yamato. All other Buddhist sects in Japan have borrowed their psalmody from the Tendai sect. Inspite of many contacts and borrowings, the Shingon tradition has remained markedly distinct from that of the Tendai, both in musical theory as well as in the technical procedures of song and systems of notation. It is only recently that specialists have begun collaborating, in the two sects, to study the Bombai in an erudite manner.

In the Shingon sect, the tradition dates back to the founder Kobo Daishi. In the very year he died (835), he obtained the promulgation of an edict which prescribed that, each year, three monks of the sect be designated to study the shōmyō. The study of language, of recitation and of Sanskrit writing was then known by this name. By and by the meaning of the term shōmyō was limited to the art of recitation: Shōmyō and Bombai became synonymous. Kobo Daishi had brought back from China, among other manuscripts, a large number of Sanskrit hymns. Their list has been preserved (T 2161 p.1063):

Bonji fugengyogansan 梵字普賢行願讃
    "Hymn to the vow accomplished by Samantabhadra"
Bonji kikkeisan 梵字吉慶讃
    "Hymn to the Blessed One"
Bonji shichiguteibutsumosan 梵字七倶胝佛母讃
    "Hymn to the Sapta-koṭi-bhagavatī"
Bonji sempatsumonjuippyakuhachimyosan 梵字千鉢文殊一百八名讃
    "Hymn to the 108 names of Mañjuśrī of the Thousand Bowls"
Bonji jurokudaibosatsusan 梵字十六大菩薩讃
    "Hymn to the Sixteen Great Bodhisattvas"
Bongo daisammayashinjitsuippyakuhachimyosan 梵語大三昧耶眞實一百八名讃
    "Hymn to the 108 names of the great Reality of Samaya/Convention"
Bonji tenryuhachibusan 梵字天龍八部讃
    ''Hymn to the eight classes of Gods, Nāgas, etc."

Bonji juichimensan 梵字十一面讃
“Hymn to the Eleven-faced Avalokiteśvara”
Bonji kongohorokakushingon oyobi ippyakuhachimyosan 梵字金剛峯樓閣眞言并一百八名讃
“Formula of the Diamond Peak Pavilion and Hymn to the 108 names”
Bonji rengebusan 梵字蓮華部讃
“Hymn to the Lotus Section/Padma-kula.

The Kiizokufudoki ch.4 mentions several ceremonies performed by Kobo Daishi at Koyasan, which are said to have included pieces of Bombai.

AD 830

Since AD 830, traditional Buddhist Korean music pomp’ae contains yombul, hot-sori (lower song), jit-sori (superior song), hwa-chong songs. Professor Lee Hye-ku and his school have done considerable research on this music. Prof. Yang (1982:72f.) has recorded the yŏng san hoe sang Buddhist orchestral music which exists in Korea alone. It was recorded on a cassette by SeM Gramophone, Seoul, in Feburary 1980, under the title “Pomp’ae, ritual songs of traditional Korean Buddhism”. The orchestra was directed by Mr. Kim Tae-sop (national treasure), the songs were sung by Mr. Pak Song-am (national treasure), and his colleagues (Yang 1982:72f).

Zen monk Chin’gam went to T‘ang in 804, returned home in 830, and taught pomp’ae at a famous Buddhist temple now known as Ssanggyesa. He introduced pomp’ae of T‘ang style to Silla Korea in the early 9th century. Around the same time, the Japanese monk Ennin (793-864) toured T‘ang China from 838 to 847, and recorded in his travelogue that three styles of pomp’ae were practised at Choksanwon a Silla temple located in the Shantung peninsula of China. The three styles were: (i) Silla style, (ii) T‘ang style, and (iii) Japanese style.

Since monk Chin’gam taught pomp’ae that he had learnt in T‘ang China, it was the T‘ang style fan-pai of the early ninth century that was introduced to Silla society, which accepted and developed it into a more enriched Silla form. According to his memorial inscription, the Silla Zen master Chin’gam entered T‘ang in 804 as an official emissary and on his return in 830 instructed numerous pupils in chant (osan = pomp’ae). Samguk yusa, however, provides evidence that this was not the first introduction of chant into Korea. Furthermore, the Japanese monk Ennin, a contemporary of Chin’gam, records in his diary of a journey to T‘ang that he witnessed a ceremony held in a temple inhabited by natives of Silla located on the Shantung peninsula, at which three styles of chant were performed: T‘ang, Japanese, and Silla. It may therefore be assumed that it was the T‘ang style which Chin‘gam learnt and brought back to Korea.

The five poems of hyangak (hyangak chabyong osu) in Chinese characters by Ch’oe Ch‘i-won (born in 857) is an important document which depicts the performing arts in Silla society towards the end of the ninth century. The five mask plays, Kumhwan, Wolchon, Taemyon, Soktok, and Sanye, are said to be characteristic of Silla music hyangak. Wolchon was thought to have been a sort of masked dance play handed down in the Khotan region. Taemyon is explained as being related to Ta-mien-hsi (lit. 'big mask play') of T'ang deriving from the barbarian dance of Kucha. Soktok was interpreted as a dance play deriving from Sogdiana, now the Tashkent and Samarkand region. Sanye is assumed to have been derived from a lion's mask play belonging to Kucha, that is believed to be related to the Chinese Hsi-liang-chi (Song 1991).

During the epoch of the three kingdoms, the influence of Buddhism was very great. Under the Yi dynasty, it lost its importance. However, the notes for Buddhist music are from this epoch and they are preserved down to our days. Of the Yŏng san hoe sang and the sacred prayers (mi ta chan, bon sa chan, kwan um chan) only the prayers have come down to us. With the diminishing of Buddhist influence, there have been simplifications in music. The instruments and notes have become more modest and music is no longer used in common ceremonies. The prayer to Amitābha is accompanied by the wooden bell mokt'ak and yoryŏng. Contemporary Buddhist music, played in common ceremonies is called saeng chuk, and mang chuk for funerals.

There were many other festivals, such as that of the hundred days, that of the first seven weeks (49th day), that of the first anniversary, or that which ends the period of mourning. For the big festivals, such as the festival of earth and water, the festival of mountain, and the great festival of farewell at the end of human life, the following instruments were used: p'ion jong, drum, la-kak, pa-la, tong-so, mok-t'ak, and yoryŏng. They are also played upon while singing the pomp'ae (brahmaghoṣa).

Musical notations do not exist for pieces which are played today, but we have historical documents which mention them. Buddhist musical pieces were used for festivals and for prayers addressed to Amitābha. Each ceremony had its own pomp'ae, while prayers were recited by heart. In this way, one could meet Buddha and be enlightened by his wisdom.

AD 838-847

"It is from the Nara period, in the eighth century, that the art of psalmody was introduced into Japan by Chinese monks and, a little later, by Japanese pilgrims. One of the greatest of these, Ennin (Jikaku Daishi, 794-864), remarked in the journal of his travels in China during the years 838-847 on the analogy of the melismatic chants which he heard in China with those that were then in circulation in Japan. The psalmody was designated, as in China, by the term *bombai* (*fan-pai*), or also by that of *shōmyō* (in Chinese *shêng-ming*), 'the science of sounds, phonology', which translates the Sanskrit *śabda-vidyā*. When in the Heian period, from the ninth century, there were established the two great sects of Tendai (T'ien-t'ai, name of a holy mountain in Chekiang) and of Shingon (from the Sanskrit *mantra*, the Tantric school), then yet others a little later, each had its own school of psalmody, soon divided into numerous sub-schools, as was consistent with the feudal structure of society with its clans and filiations; and some of these schools of chanting, with their very localised centres, have continued up to our days. The psalmody is subjected to a meticulous methodology: tonal scales, modal structures, vocal ornamentations (qualified as 'seasoning', *ambai,* spices), everything is duly classified, provided with precise names, founded on theories which are those of Chinese musicology, but not without modifications and deviations. The melismatic units are called 'articulations of the melody' (*kyokusetsu):* a term which could be rendered by 'neumes' in the etymological sense (Greek *pneuma*, emission of breath), for it is not only a question of melodic forms, but also of phonic procedures such as the interruption, the 'cutting'*(kiri)* of breath (glottal stop), or the 'suspension'(*kake)* of the voice but not of the breath. Thus there is a whole range of technical formulae which vary according to the mode of the piece, the sect, the school. Their observance is strict; no improvisation is permitted (no more than in the sung parts of *nō*, the classical theatre of Japan, which owes much to *bombai).* An example: the 'tremolo' (*yuri)* consists of a sort of trill, a balancing of the voice, something like the *quilisma* of our Gregorian chant or the *kampa* of Vedic recitation. But its execution differs according to the mode of the piece: in the mode of prime(equivalent to the Greek Lydian mode or the ecclesiastical Hypolydian mode), the *yuri* consists of three vocal shakes, with less than a semi-tone interval, and when two or more *yuri* follow each other the voice is 'cut', by a glottal stop, between each group of three shakes; in the mode of sixth (Greek Phrygian, ecclesiastical Dorian), each *yuri* consists of up to five or seven shakes, very much faster, executed with longer intervals, with more power and growing speed; and, when several *yuri* in the mode of sixth follow each other, the groups of shakes are not separated by glottal stops. Or again, the 'rising tremolo' (*yuri-age*) or the 'descending tremolo' (*yuri-ori*) go with a rise or descent of the voice; in the '(clusters of) wistaria tremolo' (*fuji-yuri*), which is proper to the mode of prime, the trill begins with longer and slower intervals, to conclude with a shake which is less and less extended and faster and faster; the 'suspended-cut-tremolo' (*yuri-kake-kiri*) is proper to the mode of prime in the Shingon sect" (Demieville 1980:52-53).

AD 848

A list of Sanskrit hymns brought to Japan is given in Gosho-rai mokuroku (T 2161 p.1063), beginning with the Samantabhadra-caryā-praṇidhāna-rāja. In AD 848 Emperor Jimmei used to recite the Sanskrit hymn to the Thirtyseven Deities of the Vajradhātu. In the tenth century Kancho (910-998) wrote the musical notation for the psalmody of the Ardhaśatikā Prajñāpāramitā.

Bombai in the Tendai Sect

851	Ennin/Jikaku Daishi
9-11th cent.	Successors
1072-1132	Ryonin founds the Ohara school of notation
	Successors of Ryonin
1235-37	Shukai compiled a repertoire of Bombai used in the Ohara school
15th cent.	Ohara school restored by Ryoyu

In the Tendai Sect, the Bombai tradition dates back to Ennin (Jikaku Daishi), who studied the chanted recitation under ten Chinese masters in the course of his journey to China from 838 to 847 (Gkss. 29). In his travelogue (Ngjy. I), he describes a ceremony performed in a Chinese monastery in 838. Several pieces of Bombai were recited, notably the stanza which begins with the words: "Inexhaustible is the form of the Tathāgata". Ennin mentions elsewhere several other pieces sung in Japan till today: Ungabai 云何唄; Gobai 後唄; Sange 散華, a hymn which begins with the words: "To him who resides in the world...."; etc. He also describes how the Korean monks intoned psalms. He notes that the Bombai in China was analogous to that in Japan. His descriptions tally on the whole with procedures still followed in Japan. It is therefore probably under his influence that the ritual of sacred recitations was formed in Japanese Tendai. After his return in 851, he performed, in the temple that he had founded at Hieizan, a ceremony consisting of the Bombai, called Injō nembutsu 引聲念佛, which he had learnt in China, at Chou lin monastery in Mount Wu-t'ai shan. This ceremony had been instituted at Wu-t'ai by Fa chao. Moreover, the first hymns composed for the psalmody in Japanese language (wasan 和讃), notably a 'Hymn to the Relic'/Shari sandan 舍利讃嘆, are attributed to him. These were passed down by his disciples and successors. After him, the masters of the Tendai sect who specialised in the Bombai were Enchin 圓珍 (814-891), Sōō 相應 (831-918), Jōzō 淨藏 (891-964), Ryōgen 良源 (alias Jie 慈慧, 912-985, author of a text of Bombai entitled Daishinijūrokujōshiki 大師二十六條式), Genshin 源信 (942-1017, author Rokudōkōshiki 六道講式, collection of Bombai used till today), Kakki 覺超, Ekū 懐空, Kansei 寛誓 and Ryōnin 良忍 (1072-1132, Gkss.29).

Ryonin gave the Bombai a new scope in the Tendai sect and definitively established the tradition. He invented the Meyasu-hakase 目安博士 system of notation. It is attested by a manuscript in his handwriting, dated 1131, which is preserved by the Yūzūdainembutsuji 融通大念佛寺 at Osaka, the principal temple of the Yuzunembutsu sect. Its founder was Ryonin himself. His school is called Ōhara 大原, situated in the suburbs of Kyoto at the foot of Hieizan, where Ryōnin established himself in 1094 and founded the Raikōin 來迎院 in 1109. It was in this place, known as Gyosan 魚山 as an allusion to the mountain where the Chinese prince Ts'ao che had heard supernatural voices, that the study of the psalmody was mainly perpetuated in the Tendai sect in the temples of Raikōin 來迎院 (founded by Ryōnin), Shōrinin 勝林院 (founded by Jakugen 寂源 in 1013, a century before

Ryōnin), and Sanzenin 三千院 (transferred a little later from Hieizan to Ohara).

Among Ryōnin's successors may be mentioned his disciple Kakan 家寛, who taught the Bombai to emperor Goshirakawa 後白川 after his abdication in 1158. His students were Chōkō 長公, founder of a school of Bombai at Myōonin 妙音院, Chishun 智俊, who was himself a master of Tanchi 湛智 called Rennyūbō and Jōshin 浄心 called Renkaibō 蓮界坊. We owe to Tanchi (who also knew instrumental music) a catalogue of pieces of Shōmyō and a manuscript entitled Shōmyōyōjinshū 聲明要心集, where he attributes Chinese origin to the Ryo mode, a Japanese origin to the Ritsu mode and an Indian origin to the Chūkyoku mode. These three are the modes used in Bombai. One of his students, Shūkai 宗快, compiled the Gyosammokuroku 魚山目録 (1235-1237), a repertory of pieces of Bombai used in the Ōhara school. He indicated in it the conventional system of notation, the initial pitch, the mode (Ryo 呂, Ritsu 律 etc.), the tone (Chōshi 調子) and the position of the voice (Kayō 甲様 or Otsuyō 乙様) for each piece. His student Kien called Enjubō 圓珠房, author of the Shōmyōzuimonchū 聲明隨聞註 where he speaks of the Hennon 變音, that is to say, pieces in the course of which one changes mode, installed himself in Koyasan. His succession at Ōhara assured by Kakuen 覚淵 and later by Keien 經淵. Then the Ōhara school fell into decay, but towards the begining of the 15th century, it was restored by a master of the Hieizan, Ryōyū 良雄, author of the Shōsōkuketsuyōki 聲操口決要記. Ōhara has remained the centre of the Bombai in the Tendai sect till today. One of the last residents of the Sanzenin was the eminent specialist Rev. Taki Dōnin 多紀道忍.

AD 880

Under orders of the Emperor Seiwa, priest Annen of the Tendai denomination, compiled the *Shittanzō* in 880. This work is also known as *Hakkanzō* and is a theoretical study of Sanskrit grammar, script and phonology in eight fascicules. The second fascicule quotes Chinese sources on music theory, such as ritsu and ryo modes, five notes (*goin*), scales and the relationship of pitch names with the tablature notation signs of the ryūteki (transverse flute used in gagaku). Besides the Chinese source *Gakusho yōroku,* it is the basic reference concerning the scale of Buddhist chant of the Tendai and Shingon denominations.

9th-10th centuries

An unbroken tradition of great masters of music continued for nearly two centuries. Shinga 眞雅 (801-879) recited to Emperor Jimmei in 848, the Sanskrit names of the thirty-seven principal deities in the Vajradhātu. His voice was "as pure and clear as a pearl necklace" (Gkss 3). Some of the other outstanding masters were:

Shinnen 眞然 (804-891)
Gennin 源仁 (818-887)
Yakushin 益信 (827-906)

Uda Hōō 宇多法皇 (864-931)
Kankū 寛空 (884-972)

Kanchō 寛朝 (916-998) is reputed to have written the musical notation for the psalmody of Rishukyō/Ardhaśatikā Prajñāpāramitā.

The art of psalmody fell into decay in Shingon and a large number of schools were formed which had no unity.

960-1279

In the Sung Dynasty (960-1279), it was very popular to play musical instruments, and the Buddhist monasteries also took up this social fashion for worshipping the Buddha and creating more spiritual unity among the common people.

AD 1015

The "scattering of flowers" is described under the Sung, in 1015, by Tsouen she 遵式 (T 1984.941c-942a).

AD 1114

Among the Buddhist ceremonies of the Koryŏ epoch, the yŏndŭnghoe and p'algwanhoe were the most well known. The yŏndŭnghoe was celebrated on the fifteenth day of the first moon of each year and the p'algwanhoe in the course of the month of November. These two ceremonies were to maintain peace and ensure the well-being of the king, his family and the people as a whole.

During the festival of paekjwataehoe which was celebrated every three years, about 30,000 monks and more than 1,000 musicians gathered. As there was a lack of proper instruments for these ceremonies, king Yejong sent the Korean monk An Jik-sung to China who returned in June 1114, in the ninth year of his reign (Tanabe 1930:302). By a decree of the Chinese king Hui Jong, new instruments were sent to Koryŏ (Yang 13).

The only work known today and which gives information on the classical music in a comprehensive manner, the Ak Hak Koue Bom, contains attempts at the science of music, on the theory of music and the instruments. Here are some Buddhist songs. Songs 1, 2, 3 and 4 date from the epoch of the three kingdoms, while 5 and 6 are from the Yi dynasty.

1. *Poung Yo*

I have arrived, I have arrived,
finally, I have arrived
in this world.
All was sad to me,
all was so sad.
Now, I have come full of joy
to pray to the Buddha

to give peace to me.
(*Sam Kuk Yu Sa,* vol. 4.10-11)

2. *San Hwa Ka*
O flowers perishing today
falling noiselessly to the ground,
you are obedient
following nature.
Protect Mirŭk (Maitreya) thus
from the demons of the earth.
(Wol Myon Sa, *Sam Kuk Yu Sa,* vol. 5.15-16)

3. *Won Wang Saing Ka*
O moon, are you
moving towards the west now?
If there you meet
Amitābha, tell him,
and say:
Man, worship him;
pray, with folded hands,
that you be soon reborn
in his pure land.
This flesh is still impure.
Alas, when will the
fortyeight dreams come true?
(Sam Mun Kwang Deuk, *Sam Kuk Yu Sa,* vol. 5.11-12))

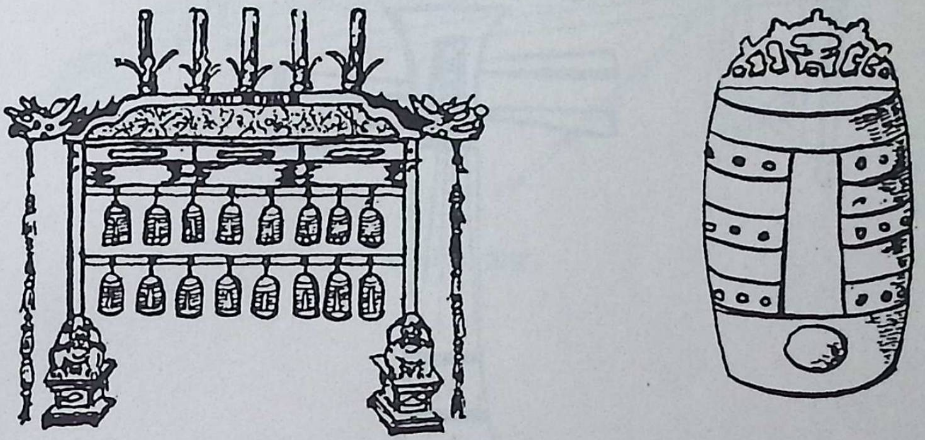
4. *Kwan Ŭ Ka*
On my knees before thee,
goddess with a thousand eyes,
I fold my hands and
implore thee.

Give me but
one of thy thousand hands,
one of thy thousand eyes.
Give me but one, for myself
who am blind to thy mystery.

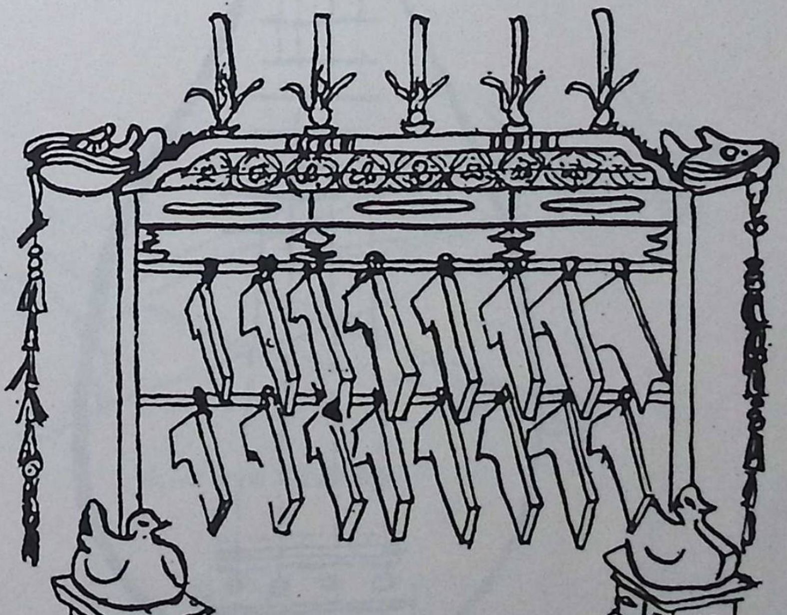
Even wert thou to give me
one of thine eyes,
there would be

enough of thy favours
for the others.
(Kim Ki-dong, *Essays on Buddhist Literature in Korea,* p.7).

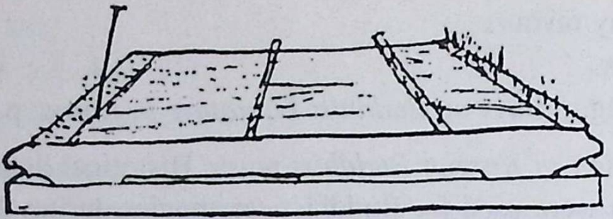
The orchestration of Korean Buddhist music Historical documents show that many musical instruments were used for Buddhist ceremonies during the three great epochs of Korean history. In the course of centuries, Buddhist music was simplified. Once the number of instruments exceded fifty, but today there are only twentytwo.



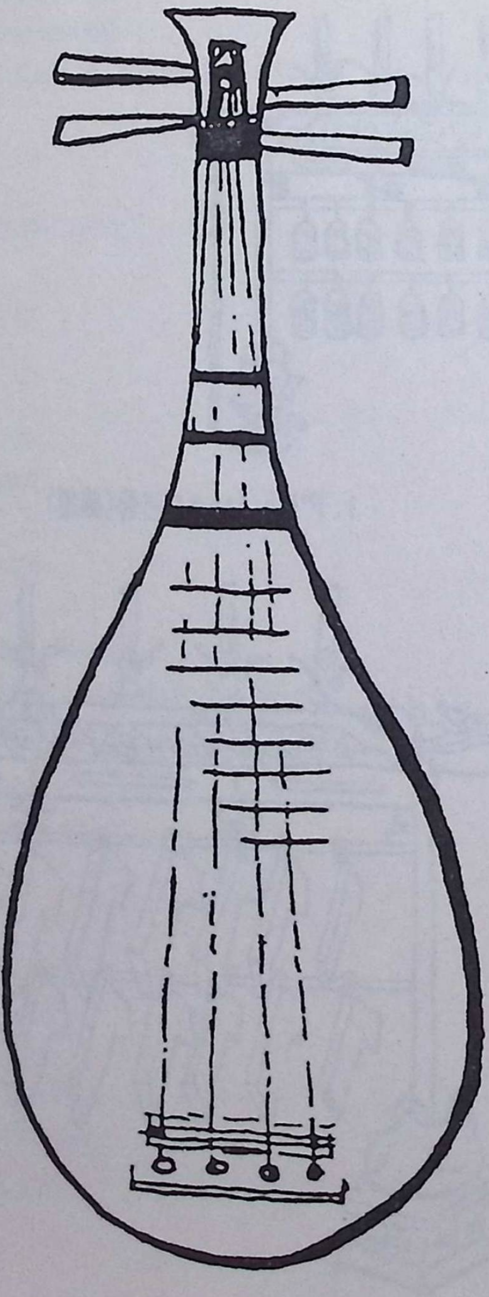
1. P'iŏn Jong : 편종(編鐘)



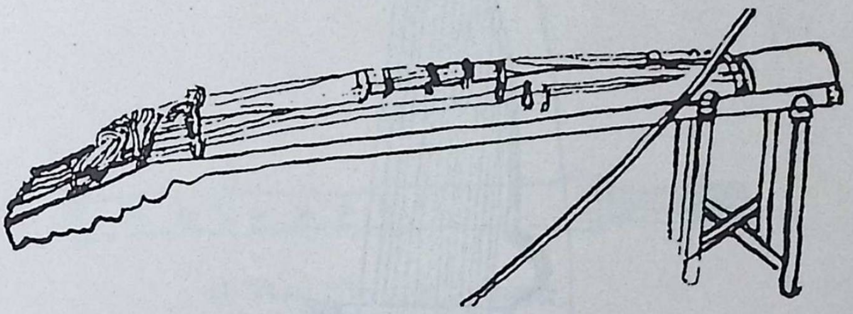
2. P'iŏn kyŏng



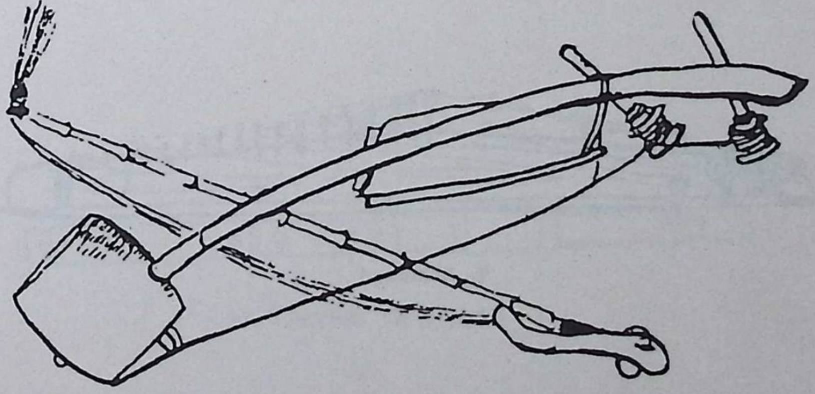
3. P'iŏn Jong : 편종(編鐘)



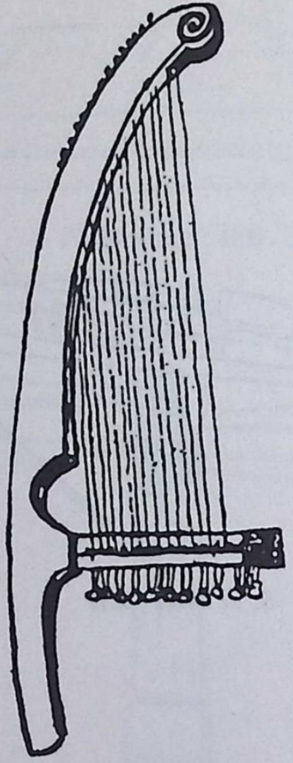
4. Tang Pi Pa : 당비파(唐琵琶)



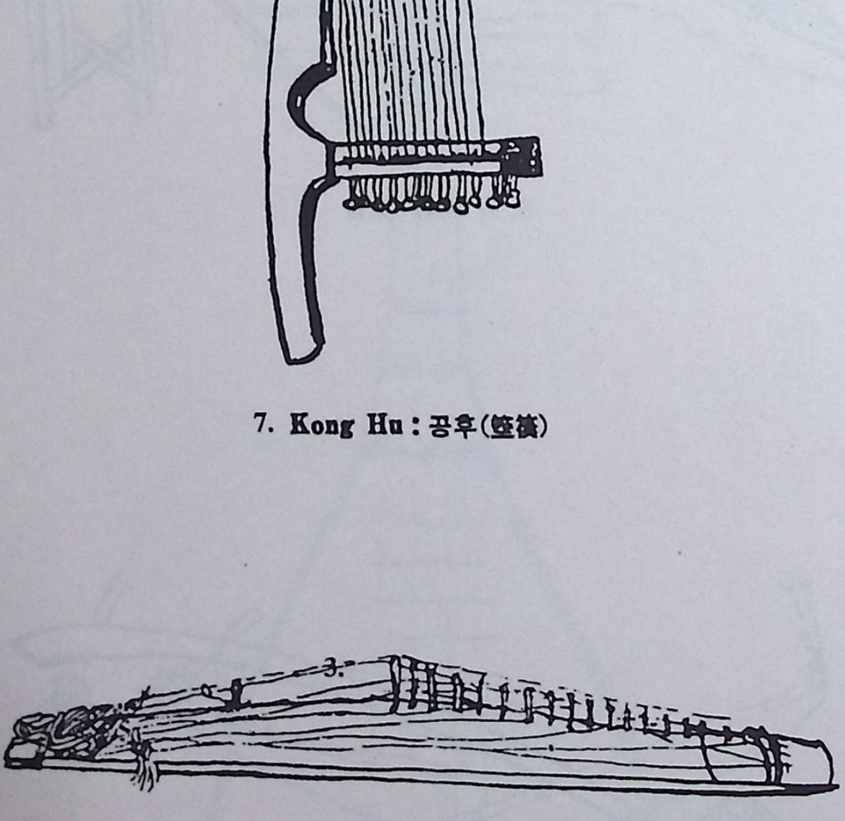
5. A Jaing: 業箏



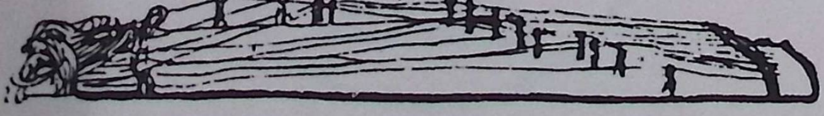
6. Je gŭm : 제금(奚琴)



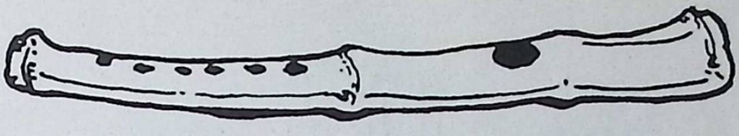
7. Kong Hu : 공후(箜篌)



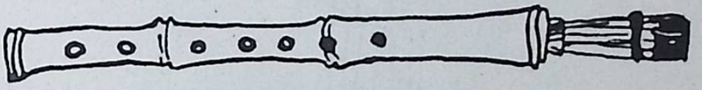
8. Kŏmungo



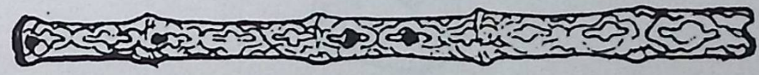
9. Kaya gùm : 가야금(伽倻琴)



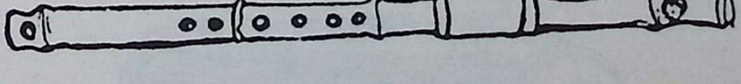
10. Tangjŏk : 당적(唐笛)



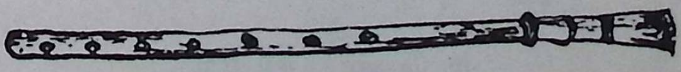
11. Tang P'iri : 당피리(唐觱篥)



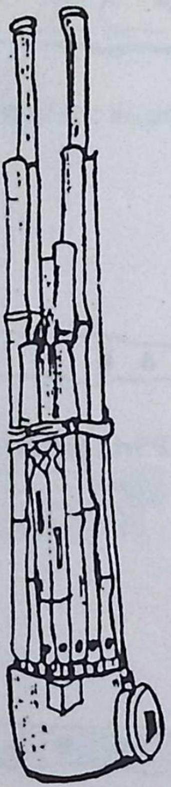
12. Tanso : 단소(短簫)



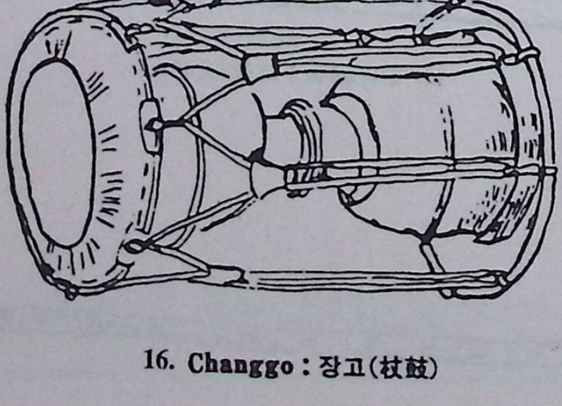
13. Taegŭm : 대금(大笒)



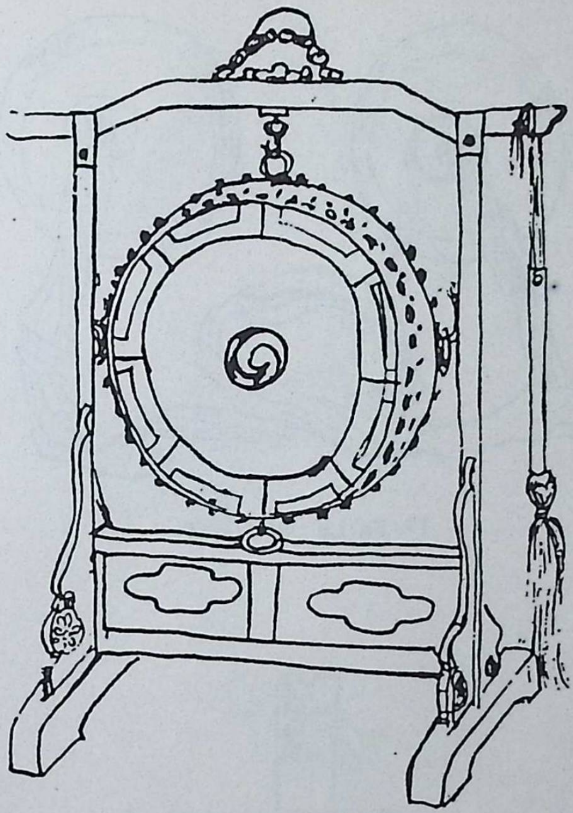
14. Se P'iri : 세피리(細觱篥)



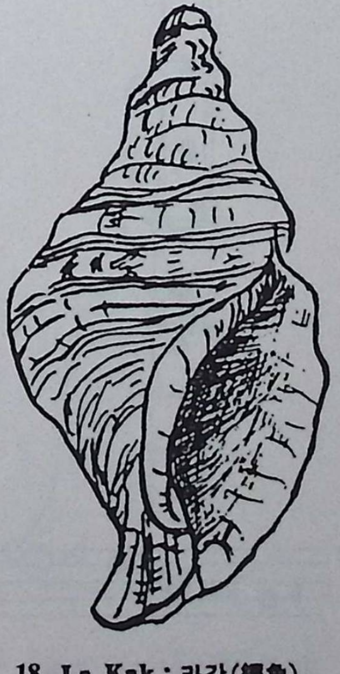
15. Saeng Hwang



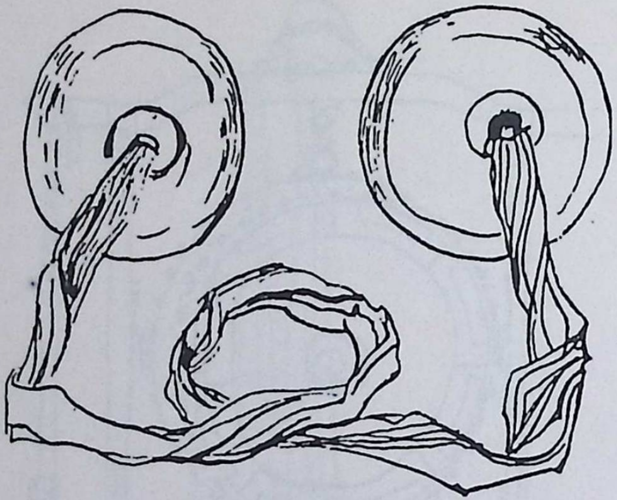
16. Changgo : 장고(杖鼓)



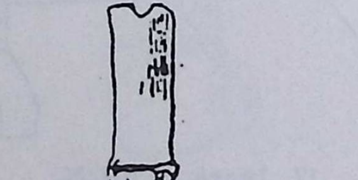
17. Jwago : 좌고(座鼓)



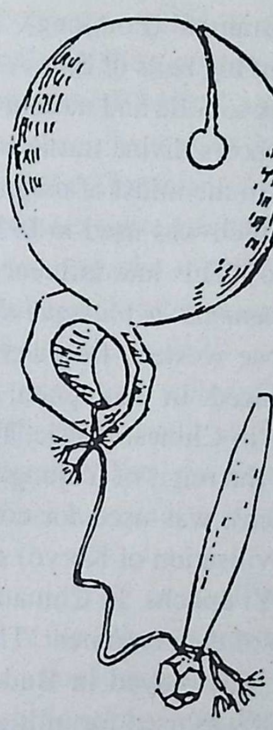
18. La Kak : 라각(螺角)



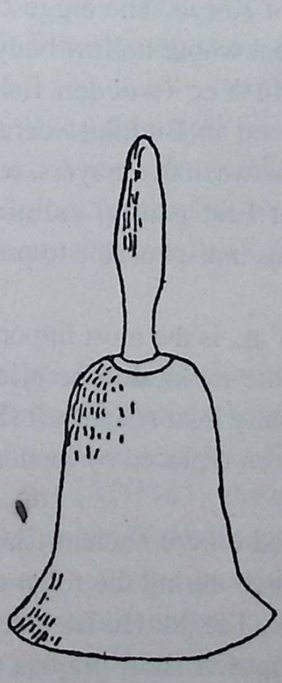
19. Pa La : 바라(哱囉)



20. Tong So : 퉁소(涓簫)



21. Mokt'ak : 목탁(木鐸)



22. Yoryŏng : 요령(搖鈴)

Besides the bells reserved for the orchestra, each temple or house of monks had its own bell, often called the 'Bell of Brahmā' (Pomjong). There was also a bell at the centre or gate of the town. The most ancient big bells of East Asia preserved down to our days are to be found in Korea. They date back to Silla and measure more than three metres in height. The bronze bell of Kyongju (732) shows divine musicians in relief, who hold instruments which resemble harps and bassons, in the midst of magnificently stylised clouds.

Tang Pi-pa is a sort of lute which was used in India in various forms from the first century of the Christian era onwards. This lute influenced other stringed instruments like the vīṇā (Marcel-Dubois, *Les instruments de musique de l'Inde ancienne,* Paris, 1941:88, 89). Under the Han dynasty, whose western frontiers extended upto the Caspian Sea, 'Western' instruments were introduced. In that epoch, the stringed instruments began to play an increasingly important role in Chinese music. The Pi-pa was imported from Sung China to the kingdom of Koryŏ in the reign of Yejong (1106-1122).

La-kak, also called sora (conch), was used for court music as well as for Buddhist music. The Koryŏ Dogyŏng (the civilisation of Koryŏ) states that the La-kak was played in Buddhist music in the Koryŏ and Yi epochs. In China and Japan, it was used for military music. The mouthpiece is at the tip of the instrument. The Koryo Dogyong (the civilisation of Koryo) states that the La-kak was played in Buddhist music in the Koryo and Yi dynasties. In China, and in Japan, it was used for military music.

Pa La or Cha Ba La is an instrument which exists in several sizes. It came from India to China and Korea in the epoch of Koryo. The biggest ones are played as cymbals.

Mokt'ak is a wooden instrument whose hollow body has a thin slit below and is struck with a stick. It resembles the Mu Yue (wooden fish) from China and the Japanese Mokuguyo. This instrument is used in Buddhist ceremonies as an accompaniment to prayers in temples. Before and in between the prayers, one hears the mokt'ak. After the last prayer, one begins to strike it at first gently, culminating in a rapid rhythm. It was introduced along with Buddhism, as indispensable to prayers. It is accompanied by a small bell called the yoryŏng.

Yoryŏng, along with the mokt'ak, is the most important instrument for minor Buddhist ceremonies. After having struck the mokt'ak, one briefly sounds the yoryŏng. Like the p'yŏn-jong, the yoryŏng is a typically East Asian bell (Sacks 1940:171). Now it is seldom used in Buddhist temples. It has been replaced by modern bells. But it is still used with the mokt'ak to drive away evil spirits.

Once upon a time notes based on the ancient Chinese system of twelve pipes were used. This notation was also in force during the reign of King Sejo (1456-1468) and was used in books such as: Sejo Sillok, Tae Ak Hu Bo and Si Yong Hyang Ak Bo. A fervent Buddhist, King Sejo himself composed short prayers to Amida, which we still possess: Yong San Hoe Bul Bo Sal. This music was composed for ceremonies and was meant to be sung to the accompaniment of the orchestra in O Um Yak Bo system, for wind and stringed instruments.

Since **830** A.D., traditional Buddhist Korean music of pomp'ae contains the Yonboul, Hot-Sori (lower song), Jit-sori (superior song), Hwa-chong songs.

Buddhism gave a special evil-repelling power to the drum. The traditional Sŏkka P'alsangdo, or the "Eight Pictures of the Buddha," includes a piece depicting the historic Buddha obtaining enlightenment under a bo tree as the Four Kings of Heaven drive away the troops of Māra with the help of the Thunder Duke beating his eight drums with all of his four limbs. The Hwaŏm/Avataṁsaka Sutra teaches that the evil spirits can be kept away by beating a drum. In Buddhist temples, the monks beat the four instruments, that are, large bell, a wooden fish, a cloud-shaped bronze plate and a drum, in order to salvage "all creatures in heaven, on earth, in water and in hell".

The ritual drums at Buddhist temples are called pŏpko, or the "dharma drum" (plate 5) from which the name of the small drums used in the farmers' band music and dance, pŏkku, is believed to have been derived. The hourglass drum, called changgo or changgu, frequently used in Korean traditional folk dance, is said to have originated from ancient Serindia (Kin 1989:40).

The gentle tinkling of the p'unggyong or small wind bells that hang from the eaves heighten the mystical atmosphere of Buddhist monasteries. Most Korean monasteries are quiet places of meditation and study nestling in the mountains, secluded from the bustle of secular society. With thin iron fish dangling from their clappers, p'unggyong produce a gentle tinkling sound that varies with the changing mountain breezes. This natural, unaffected sound has become part of the Korean spirit, evoking strange feelings of warmth and at the same time of śūnyatā. P'unggyong have a practical use as well: their gentle sound is a kind of weather vane for monks chanting in the monastery. Below the P'unggyong hang wooden fishes. But why a fish? Fish have long been symbols of water and therefore health and life, in East Asian culture. They also symbolize vigilance, both in Buddhism and traditional folk religion, for the fish never closes its eyes. The p'unggyong fish, the tinkle of jade waters, sing such a beautiful tune, to green human life amidst mountains and waters.

12th century:	**Kakushō establishes Ninnaji schools**
1145	Monk Kakushō founds Ninnaji schools
13th cent.	Shoshin transfers the Shin school to Koyasan

In the middle of the 12th century (AD1145), the monk Kakushō 覺性, son of emperor Toba, summoned fifteen specialists to the Ninnaji temple, near Kyoto. For more than two months, they studied and compared melodies passed down from various schools. As a result of their labours, three schools were founded:

(i) Ninnaji-Sōōin 仁和寺相應院流 or Hon-Sōōin 本相應院流 principal school, founded by Kakushō

(ii) Nakagawa-Daishin 中川大進流 or simply Shin 進流 founded by Shūkan 宗観, posthumous name [Dai]shin Shōnin [大]進上人.

(iii) Daigo 醍醐流 founded by Jōhen 定遍.

The first school became divided into an ancient branch, said to be of Bodaiin 菩提院流, and a new branch, said to be of Saihōin 西方院流. In the Ninnaji-Sōōin school, the pitch of vocal notes was fixed in relation to those of the lute (koto 琴). In the Shin and Daigo schools (as in that of Ōhara, Tendai sect), in relation to those of the flute (fue 笛). Of these three schools, the first one of Ninnaji-Sōōin, fell into oblivion at the end of the Tokugawa period. In this school, collections of the Bombai were called Hossokushū 法則集 and the ancient system of notation called Ko-hakase was still sporadically used.

The Ninnaji has since adopted the psalmody of the Shin school. Many of its manuscripts of the Bombai are still preserved, the most ancient of which dates back to the Yōwa era (1181). The notations of these manuscripts bear relation to the Ko-hakase and Fu-hakase systems. Today only the other two schools, Shin and Daigo, exist. The centre of the Shin school was originally at Nakagawadera 中川寺 in Yamato, but it was transferred to Koyasan by Shōshin 勝心 in the middle of the 13th century. There it has continued down to our days, unlike the other schools.

13-15th centuries: renovation of the tradition

1264-1275	Kakui invented the system of notation
13th cent.	Raiyu took up the Daigo tradition
1300	Ryūnen summarised it in mnemonic verses
1496	Choe composed a concise manual

In Koyasan, towards 1264-1275, Kakui 覚意, called Shōrembō 證蓮房, invented the system of notation in three registers of five notes, which has ever been used since then. In Koyasan, again, towards the year 1300 Ryūnen 隆然 summarised the scales, modes, systems, etc. pertaining to different pieces of Bombai, in a series of mnemonic verses which still appear in present day manuals. This is the most ancient manuscript of Koyasan Bombai. Further, it was in 1496, that Chōe 長恵 composed the Gyosan taigaishū 魚山蠆芥集, or simply Gyosan 魚山, a term used in Japan to designate abridged manuals of Bombai. It has remained the most popular manual of Bombai in the Shingon sect. Finally, it is at Koyasan that the study of the Bombai, practical as well as theoretical and historical, was undertaken by a brilliant team of specialists, whose works were published in the *Mikkyō Kenkyū* 密教研究 journal of the University of Koyasan.

AD 1311

A manuscript dated AD 1311 written by Ryōnin gives the *meyasu hakase* notation. He is the founder of this youngest category of chant notation. It means 'the notation for easy understanding'. It describes the melodic line in detail, includes the delicate ornaments in the melody, by drawing curved lines in addition to the marks for tone pitches. There are two other categories of notation. The oldest is *ko hakase* 'old musical notation': it indicates the melody with marks representing the four Chinese tones. The second system is *go-on hakase* 'five-tone musical notation', represented by short vertical and horizontal bars, one for each letter of the text, showing five tones. Many books on the theoretical and practical principles have been written by Buddhist monks, such as *Gyozan shōmyō rokkanjō* and *Gyozan taikaishō* (Shigeo 1987:204).

The tradition of the Daigo school, which fell into decay soon after it was founded, was taken up at the end of the 13th century, with innovations borrowed by Raiyu 頼瑜 from the Shin school. Raiyu had inaugurated the movement known as "Reformed Shingon"/ Shingi-Shingon 新義眞言 at Daidembōin 大傳法院 in Negoro 根來 to the south of Koyasan. The tradition of the Daigo school is carried on today under the name of Shingi-shōmyō at Chishakuin 智積院 in Kyoto and at Hasedera 長谷寺 in Yamato. These are the branches of "Reformed Shingon" respectively known as Chizan 長谷寺 and Buzan. It is also carried on in those temples which depend on them. The psalmody used in this Daigo school dates back in its present form to Raishō 頼正 also called Sennombō 専音房, who at the end of the 18th century fixed and compiled it into a manual (1682, revised editions in 1683, 1685, 1711). A new manual, much in general use today, was published in 1917 under the title *Shingi shōmyō daiten* 新義聲明大典.

AD 1271

In the Yuan (1271-1368) and Ming (1368-1644) dynasties, Buddhist music assimilated folk melodies and opera tunes of both north and south China in great measure. Due to racial and regional diversities Buddhist monasteries of various places created Buddhist music typically their own.

AD 1357

Shōson, a shōmyō singer of the Shingon Daigo school at Koyasan, wrote a collection of secret teachings of the shōmyō of Shingon denomination, under the title *Onritsu kan-yō* 'the essentials of pitch', in AD 1357. Its alternative titles are *Onritsu seika-shū, Onritsu jōjō* and *Onritsu hiyō*. The oldest copy dated to the Nambokuchō period (1336-1392) is held in the Research Archives for Japanese Music, Ueno Gakuen College, from the former collection of the Hōbodai-in of Tōji, Kyoto. Its bibliographical description, collated with four versions, has been published by Arai Kōjun in *Toyo Ongaku Kenkyū* 49:109-138.

AD 1391

The Yōryaku-shū is the standard collection of notations for the Buddhist chant of the Nara monastery Saidai-ji. It is one of the seven great monasteries founded in 765 by Empress Kōken/Shōtoku. It was re-established by Eizon(1201-90) as a central temple of the Shingon Ritsu denomination. Now it is its head temple. The Yōryaku-shū was copied in 1391 from the original in the hand of Rishū. The existing copy was executed by Jicchō in 1462 at Kairyūōji monastery and is preserved in the Ueno Gakuen College. It has been described by Arai Kōjun in *Toyo Ongaku Kenkyū* 50:108-149.

AD 1456

The Oŭm-yak-bo notation was in force during the reign of Sejo(1456-1468) and was used in books such as: Sejo Sillok, Tae Ak Hu Bo and Si Yong Hyang Ak Bo. A fervent Buddhist, King Sejo himself composed short prayers to Amida, which we still possess: Yŏng san hoe bul bo sal. This music was composed for ceremonies and was meant to be sung in Oŭm-yak-bo system to the accompaniment of the orchestra of wind and stringed instruments (Yang 1982:62).

Music of the Hosso, Jodo, Shin, Zen, Nichiren and Yuzu-nembutsu sects

The Bombai of the Tendai sect (Ōhara school) has exercised a considerable influence on other Buddhist sects in Japan. At Nara, the *Hossō* and *Kegon* sects used the Meyasu notation. Cf. a manuscript of Gyōnen 凝然 (1240-1321) of the Kegon sect, entitled Ubaribai 優婆離唄, in the library of the Todaiji of Nara. That they have since somewhat modified. The notation presently used in the Hossō sect is called Fu-hakase 譜博士.

In the *Jōdo* sect, the two principal centres of the Bombai are the Chionin 知恩院 of Kyoto and the Zōjōji 増上寺 of Tokyo. In the latter temple, the tradition of the Bombai goes back to Ryūe 隆恵, a master of Ōhara who was invited there in the middle of the 17th century.

In the *Shin* 眞宗 sect, the Nishi-Honganji branch (Ryūkokuha 龍谷派) adopted the Bombai of the Tendai sect much later, towards 1830-1843. In this period masters of the Ōhara, Shūyū 秀雄 and Kakushū 覺秀, compiled a manual after the usage of this branch, in two volumes, entitled Ryūkokubaisaku 龍谷唄策. It was simplified in the Meiji era and refounded under the title of Bombaishū 梵唄集, in 3, 5 or 7 fascicles depending on the edition. The notation is of the Meyasu system. In the Higashi-Honganji branch (Ōtaniha 大谷派), the Bombai is sung to the accompaniment of instrumental music and the notation, which is not very ancient, resembles that of the guitar (biwa 琵琶) and the songs of the puppet theater (jōruri 淨瑠璃). These latter notations were invented by the Ōhara masters; and in a general way, the Bombai played a major role in the development of music, especially the vocal variety, in Japan.

In the *Zen* sect, the Bombai is mainly used in the ceremonies called Kōshiki 講式. The technique is that of Ōhara, but with modifications introduced directly from China, particularly in the Rinzai and Ōbaku branches.

The *Nichiren* sect also adopted the Bombai of Tendai. The principal centres where it is practised are the temple of Minobu 身延 at the foot of Mount Fuji and at Kyoto, the Honryūji 本隆寺 and the Hongokuji 本國寺. In the latter temple an archaic system of notation of the Ōhara is preserved.

Lastly, the *Yūzū-nembutsu* 融通念佛宗 sect, founded by Ryōnin around the year 1100 at Ōhara, has not preserved the Bombai of the Ōhara school. At present it uses a manual compiled by Shūen 宗淵 towards 1818-1830, entitled Daigenzan shōmyōshū 大源山聲明集.

Buddhist music in contemporary China

"Traditional Buddhist services comprise four major categories: regular services; rites for the dead; rites for special services; and services commemorating birthdays of Buddhist deities. Regular services are conducted in two types of Buddhist institutions: monasteries and lay Buddhist organizations. In the monasteries, morning and evening services are held daily; in the lay institutions, regular services (modeled after those of the monasteries) are held once or twice weekly.

"In all categories of Buddhist services, music, both vocal and instrumental, plays an integral part. Vocal and instumental items follow one another without break in any given service. In general, Buddhist liturgical music can be characterized as simple, serene, and solemn. Liturgical texts used in Buddhist services are always chanted or sung, either solo or in chorus. *Fan-pei* is the generic term for all vocal liturgical music. *Fan-pei* is a distinctively Chinese style of liturgical song, though it may have been inspired by the Indian principle of syllabic, monotonic recitation.

"Eight types of liturgical texts, some in verse format and some in prose, are used in Buddhist services:

1. *Sūtra (ching)* — Buddhist scripture in Chinese verse translation with ten syllables to the line. This type contains discourses of the Buddha and the bodhisattvas.
2. *Mantra (chou)* — Sanskrit devotional incantations in Chinese syllabic transliteration; their general import may be known to the Chinese.
3. *Hymn (tsan)* — eulogy in verse having irregular meter.
4. *Gāthā (chi)* — verse exposition organized in eight-stanza structure, each stanza having four lines of equal length and each line containing either five or four syllables.
5. *Nien-fo* — chanting the names of the Buddha or bodhisattvas. The length of a line is determined by number of syllables that make up a name.
6. Prayer (*hsüan-shu* or *wen*) — prayers in verse to Buddhist deities.
7. Invocation (*shang-yin* or *tso-fan*) — verse text calling the congregation to worship.
8. Instruction (*shih-sung*) — priest's address to a deity; in verse.

"*Fan-pei* music is pentatonic. Some items, such as hymn and gāthā, feature a wide melodic range and varying melodic contour; others, such as *sūtra, nien-fo*, and prayer, have a narrower range and a somewhat static melodic contour. The *mantra* tends to be monotonal. A dominant feature of *fan-pei* music is the consistent use of repetitive motifs or pairs of motifs. Variation of motifs is also frequent.

"In regular services, each *fan-pei* item is begun by the precentor (*wei-na*) who sings the first phrase and is then joined by the congregation of monks or laypeople. A vocal piece always begins slowly and gradually gets faster. Heterophony frequently results as some members of the congregation sing variants of the melody according to their different abilities. Instruments are always used to accompany singing in regular services. *Fan-pei* are frequently chanted or sung by a solo voice in special services, but responsorial and antiphonal singing may also be used. Instrumental accompaniment may be absent in solo chanting in special services.

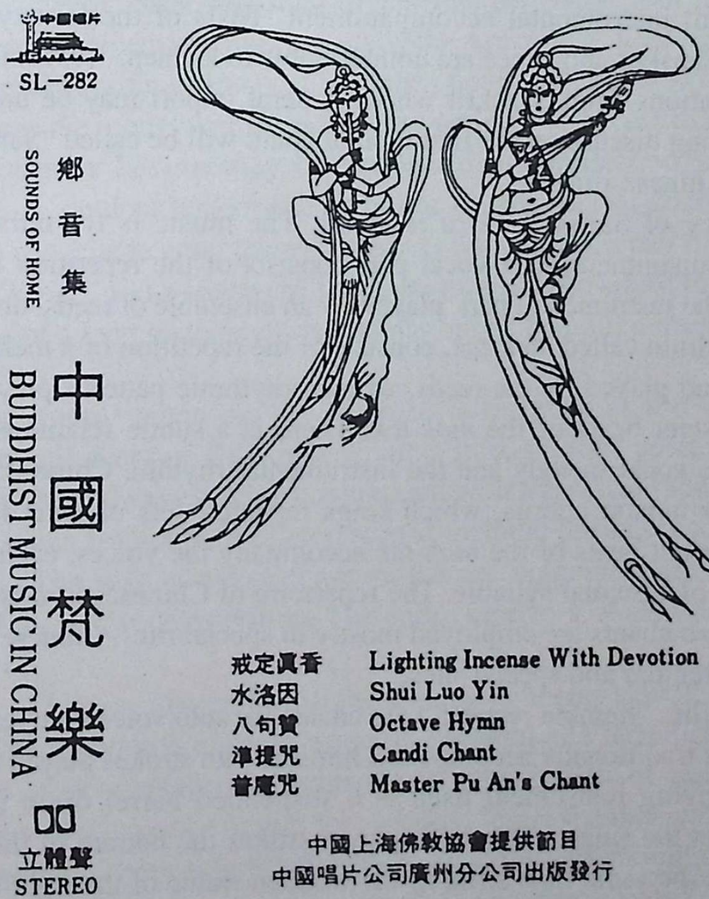
"Three melodic styles of *fan-pei* are distinguished by modern writers: syllabic, neumatic, and melismatic. *Fan-pei* in syllabic style have one or two notes to each syllable of the text. To this type belong *sūtra, mantra*, prayer, and some *nien-fo* chants. *Fan-pei* in neumatic style feature three, four, or more notes to each syllable. *Gāthā* and some *nien-fo* used specifically to accompany the obligatory circumambulation in regular services belong to this type. *Fan-pei* in melismatic style have ten or more notes set to one syllable. To this type belongs the hymn.

"In traditional Buddhist services, nonpitched idiophones and membranophones are used to accompany *fan-pei* singing. Instruments are also used to play the preludes, interludes, and postludes of services. In contemporary practice seven types of instruments are used: the *ta-ku*, a suspended two-headed barrel drum played with a mallet; the *ta-chung*, a suspended bell played with a stick; the *ta-ch'ing*, a large inverted metal bowlshaped bell resting on a cushion and struck with a mallet; the *yin-ch'ing*, a small inverted bell fastened to a wooden handle and struck with a stick; the *mu-yü*, a wooden slit drum in the shape of a stylized fish head, struck with a wooden stick; the *tan-tzu*, a small framed gong fastened to a handle and struck with a stick; and the *ha-tzu*, a pair of cymbals. These instruments are made in various sizes to suit the demands of different ritual contexts. Those used in monasteries, for example, are usually larger than those used in lay institutions.

"Buddhist worship manuals provide instrumental notation indicating the usage of musical instruments. Duration of notes and dynamics are not indicated in such manuals but are transmitted orally. Vocal melodies are transmitted entirely by oral means.

"The arrangement of percussion patterns in a given vocal piece can be divided into three kinds: regular meter, in 4/4 or 3/4; composite meters, alternating between 4/4, 3/4, or 1/4; and unmeasured pieces, having no fixed temporal units. Some instruments use specific rhythmic patterns known by particular names. For example, the *mu-yü* (slit drum) pattern known as "Eighty-eight Buddhas," is characterized by a series of accelerated strokes in diminishing volume. Another pattern, "Nine Bells and Fifteen Drums" (referring to the number of strokes on each), is used for the *po-chung* and *chien-ku*. This pattern is made up of an initial slow section consisting of alternating drum and bell strokes, a fast central section consisting of simultaneous strokes on both instruments (with the drum being played twice as fast as the bell), and an accented drum stroke to conclude the pattern. During a regular service this pattern is played several times as an interlude and thereby performs a structural function for the entire service similar to that of the ritornello in Western compositions". (Wong 1987:196-197).

Chinese Buddhist music is rich, varied and distinguished for its distinctive national characteristics as well as local variations. While lighting incense to the Buddha, the piece 'lighting incense with devotion' is played in the melody from the *gua jin suo* of the *Yuan Qu.* The atmosphere is heightened by Buddhist instruments during grand ceremonies. The 'octave hymn' is sung while presenting fragrant flowers to the Buddha in an adaptation of the folk tune *liu han yang qiang*. A popular piece is *shui luo yin* recorded in a collection of Buddhist music scores 'Faith and Reverence'. In the morning congregation in a monastery, chant to Cundī bhagavatī is sung. It is one of the ten minor chants of the Esoteric School of Buddhism.



戒定眞香	Lighting Incense With Devotion
水洛因	Shui Luo Yin
八句贊	Octave Hymn
準提咒	Candi Chant
普庵咒	Master Pu An's Chant

中國上海佛教協會提供節目
中國唱片公司廣州分公司出版發行

Buddhist music in contemporary Korea

"Traditional Korean Buddhist rites consist of three components or performing genres: ritual chant with or without instrumental accompaniment, outdoor band music and ritual dance with vocal and instrumental accompaniment. Of the three, ritual chant is by far the most important.

"Five categories of special Buddhist rites in which music plays a prominent role are distinguished: Kakpae-je, a rite in praise of ten Buddhist deities whose rituals call for the largest repertory of chants and dances; Saengjŏn yesu-je, a purification rite; Sangju kwŏn'gong-je, a rite dedicated solely to Buddha; Surguk-che, a rite for the spirits of water and earth; and Yŏngsan-je, a tribute rite. In addition a number of small-scale rituals associated with rites for the dead also employ music and dance. Today large scale special rites are held only at the demand of sponsors. A rite may last from one to several days depending upon the request of the sponsors.

"Three categories of ritual chants are differentiated: *sūtra* (Buddhist invocation), *hwach'ŏng* (chant based on folk style), and *pŏmp'ae* (a long solemn chant). *Sūtra* chants, also called *yŏmbul* ("invocation"), are of two kinds, each having different texts and employing different instrumental accompaniment. Texts of the first type are Chinese transliterations of Sanskrit and hence are unintelligible to laymen. Texts of the second type are Chinese translations from Sanskrit whose general import may be understood by the laity. In the following discussion the first type of chant will be called "Sanskrit *sūtra*" and the second type "Chinese *sūtra*."

"The repertory of Sanskrit *sūtra* is small. The music is for unison chorus with instrumental accompaniment. The vocal part consists of the repetition of a few sets of syllabic phrases. The instrumental part, played by an ensemble of reeds, drums, large gong, and a wooden slit drum called *mok'tak*, consists of the repetition of a melody independent of the vocal one and played by the reeds, with isorhythmic patterns played by drum and gong and the constant beats of the *mok'tak*. There is a subtle relationship between the accentuation of the vocal melody and the instrumental rhythm. Chinese *sūtra* chants are also performed by unison chorus, which sings repeated sets of texts having a limited compass. The constant beats of the *mok'tak* accompany the voices, each beat coinciding with the utterance of a textual syllable. The repertoire of Chinese *sūtra* is relatively large. While Sanskrit *sūtra* chants are employed mostly in special rites, Chinese *sūtra* chants are employed in both regular and special rites.

"*Hwach'ŏng* (lit., "humble request") are chants for solo voice with texts in vernacular Korean. The singer traditionally accompanies himself with strokes played on a small gong; another accompanying instrument used is a suspended barrel drum (*puk*) played by someone other than the singer. The drum player strikes the bottom of the drum with one bare hand while at the same time striking the wooden frame of the right side of the drum with two sticks. Triple meter, a common feature of Korean indigenous music, is usually found in *hwach'ŏng*. *Hwach'ōng* texts, expounding the benefits of Buddhist enlightenment, are set in verse form.

"The third category of Buddhist chants, the *pŏmp'ae*, is said to derive from the

Chinese *fan-pei. Pŏmp'ae* texts are in Chinese verse, but Chinese rhyming schemes and tonal patterns are not observed in these texts. *Pŏmp'ae* music is made up of repetition, variation, and structural rearrangement of a basic set of stereotyped motifs or phrases. As performed today, *pŏmp'ae* is always sung in free rhythm and in a low register. The meaning of the texts is frequently difficult to grasp because each syllable is set melismatically to notes of long duration. In addition, the practice of liberal insertion of passages of vocables further obscures the meaning of the texts.

"Two types of compositions are found in the *pŏmp'ae* repertory: the *hossori* (short chant) and the *chissori* (long chant). Each type is characterized by a distinct melodic and textual organization, as well as by the employment of different styles of performance. *Hossori* consists of solo, choral, and responsorial chants, all of which are sung in a relaxed, open-throated manner to the accompaniment of a small hand bell. Structurally, *hossori* texts are organized in quatrain form with lines of equal length. These four lines are set to a pair of melodic phrases in repetition; thus musically the structure of *hossori* is in binary form: *a b a b*. *Hossori* are always sung slowly at first, then faster, and then slowly again to conclude. In the fast sections the motifs within each phrase undergo a process of rhythmic reduction.

"For special rites *hossori* may be performed in conjunction with a ritual dance, accompanied by an outdoor band made up of one or two conical double-reed instruments (*t'aep'yŏngson*) and a large gong (*ching*). A barrel drum (*puk*), a pair of cymbals (*chegŭm*), a long trumpet (*nepal*), and a conch shell (*nagak*) may also be added to the band. The band plays repetitions of a long melodic cycle that has only a tenuous correlation with the vocal melody.

"The other type of *pŏmp'ae*, the *chissori*, is regarded as the most important and sophisticated of all Korean Buddhist chants. It is seldom performed today; when performed, *chissori* is always used in conjunction with large-scale special rites. Music for the *chissori* is drawn from a pool of stereotyped melodic phrases, each in trun built on a series of motifs. The way in which these motifs are organized into a piece defines the individuality of a *chissori* composition. The entire repertory of *chissori* contains seventy-two compositions.

"Like that of *hossori*, the performance of *chissori* begins slowly and then speeds up; in the fast section the motifs undergo a process of rhythmic reduction; it then concludes slowly. Most *chissori* are performed primarily by an ensemble of voices in unison. But a few compositions may have one or two solo sections inserted either at the beginning, in the middle, or at the end. These solo interpolations (*hŏdŏlp'um*) are optional groups of fixed melodies independent of those of the ensemble and made up of stereotyped motifs. Depending on the time available, *chissori* may be sung either with measured rhythm, or with unmeasured rhythm in which the duration of each note is greatly prolonged. Consistent use of microtonal glides characterizes *chissori* performance. A special feature is the application of a microtonal upward glide prefixed to a given note; this note is then followed suddenly by a falling glide encompassing the interval of an octave. *Chissori* is sung in a tense-throated manner. For notes in the high register, falsetto technique is used" (Wong 1987).

Buddhist chant (pomp'ae) is one of the great vocal traditions of Korea, together with kagok and p'ansori. It is sung at temples primarily during the rites. The role of Buddhist chant in the development of Korean music might not have been comparably seminal. Chant is sung principally for five different rites. Sangju kwon-gong chae is the ceremony most commonly performed for the benefit of a dead person and usually lasts one day. Siwang kak-pae chae (or Taeryewang kongmun) is on a slightly larger scale than Sangju kwon'gong chae. Saengjon yesu chae is performed before death to ensure rebirth in paradise. Suryuk chae is performed for a person who has died of drowning. Yongsan chae is the largest-scale rite for a dead person and lasts about three days. During the Yongsan chae performed at the temple Pongwon-sa in Seoul from May 13 to 16, 1968, a total of 142 pieces were sung. When studying chant, a monk first learns Sangju kwon'gong chae, then Siwang kakpae chae (these two also include all the music found in Saengjon yesu chae and Suryuk chae), and finally Yongsan chae. Texts are of three kinds: Chinese verse in lines of five of seven syllables (indicated in the title by-gye), Chinese prose (no special indication in the title), and Sanskrit (indicated by chinon "true words"). Chant is divided into two overall classes:that sung by all monks, the "inside musician's song"(an-ch'aebi sori), and that sung only by the trained chanters or "outside musicians" (kot-ch'aebi or pakkat-ch'aebi), who must be called in from another temple to sing at ceremonies. The latter class further breaks down into hossori (or pomp'ae) and chissori (or pomum). Hossori makes up the great majority of the repertory. The texts are quatrains of Chinese verse in lines of five or seven syllables.

Chissori is studied after a chanter has entirely mastered hossori. Its texts are usually of Chinese prose or Sanskrit. With the simplification of Buddhist ceremonies, chissori, because of its long duration (15-40 minutes), faces the danger of extinction.

The melodic units of chissori are much longer than those of hossori. Just as the musical form of hossori reflects the formal regularity of the text, so in chissori the prose texts are matched by an apparent lack of well-defined musical structure. The melodic units are simply strung together one after another. Chissori is invariably sung by a chorus, the leader of which directs by means of his lips and fingers. It is considered by the chanters to be more majestic in effect than hossori.

A final type of Buddhist song is hwach'ong, which has easily comprehensible texts in Korean and derives musically from folk songs. It is sung either during or, more usually, after the ceremony, if requested by the person holding the ceremony, upon whom the texts confer blessings. The dance performed in conjunction with chant is known as chakpop (literally, 'making the Dharma') and included three types: butterfly dance (nabi ch'um), cymbal dance (para ch'um), and "Dharma drum" dance (popgo ch'um). All three occur during the pre-meal ritual from Yongsan chae; they also frequently occur individually between chants in all ceremonies. There are fifteen styles of the butterfly dance, six of the cymbal dance, and two of the drum dance. Performed to the accompaniment of the unmetered, rhythmically free chant, the dances also lack a definite feeling of rhythm. In keeping with the nature of the occasion, the movements are quiet and simple and are meant not to hold the attention of the spectators, but to serve as an offering up of the dancers' bodies to Buddha (plate 6).

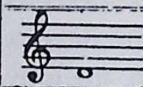
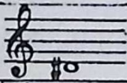
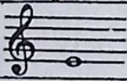
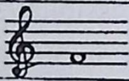
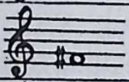
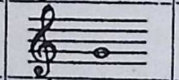
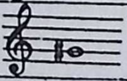
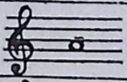
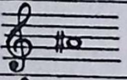
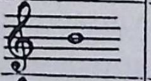
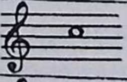
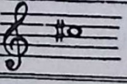
Originally, Hwach'ong was sung only by professional Buddhist chanters while Kosa-yombul was sung by kollippae, professional shamanistic singers for exorcism, money-raising or entertainment, who were mistakenly regarded as quasi-Buddhist monks. Nowadays, Hwach'ong is occasionally sung by kollippae for pure entertainment, and Kosa-yombul by Buddhist monks for fund-raising from village to village in order to build or repair their temple.

Musical theory

The musical theory of the Bombai is entirely derived from that of classical Chinese music. It bears no relation to that of India. We know that under the Six Dynasties and under the T'ang, Chinese music underwent strong Serindian influences. With the help of these influences we can explain some analogies which can be established between the psalmody of the Buddhists of the Chinese civilisation and that of other Buddhist schools. These analogies seem to influence certain procedures of the vocal technique and the general allure of the song. In any case, the Buddhist songs in Japan are adapted to the Chinese musical system. The theories on which they rest are more or less modified Chinese theories. These theories are better preserved in the classical music known as "Noble Music" (Gagaku), i.e. in the music of the court, one genre of which is the Bugaku. Before broaching the principles of the Bombai, we shall summarily examine the classical theory of Noble Music.

The absolute pitch of notes is fixed according to a chromatic scale of twelve degrees (Jūniritsu 十二律), as in Chinese music. But the nomenclature of the degrees is absolutely different in Japan, probably owing to Japanese confusion between the Chinese names of degrees and those of the "systems" (Chōshi 調子). This scale is not tempered. In Japan, as in China, theoreticians have known about tempering since a long time, but it has never been applied in practice. The notes of the tempered European scale, which are indicated below, therefore only approximately correspond to the Japanese notes. The exact pitch of these was calculated by an English scholar in 1873, according to tuning forks preserved till today in the Tokyo Conservatory (Tanabe, Principles, p.363 ff.).

Les douze degrés (Jûniritsu 十二律).

	Noms japonais.	Notes japonaises.	Noms chinois.
1	Ichikotsu 壹越		Kôshô 黃鐘
2	Tangin 斷金 (ou ~唫)		Tairyo 大呂
3	Hyôjô 平調		Taisô 太簇
4	Shôsetsu 勝絶		Kyôshô 夾鐘
5	Shimomu 下無		Kosen 姑洗
6	Sôjô 雙調		Chûryo 仲呂
7	Fushô 鳧鐘		Suihin 蕤賓
8	Ôshiki 黃鐘		Rinshô 林鐘
9	Rankei 鸞鏡		Isoku 夷則
10	Banshiki 盤渉		Nanryo 南呂
11	Shinsen 神仙		Bueki 無射
12	Kamimu 上無		Ôshô 應鐘

The melodic or diatonic scale (kin 均, onkai 音階), in Japan as in China, has five tones (on 音, shō 聲) or seven tones if one introduces two supplementary semi-tones either by raising (ei 嬰, abr. 炎, or yō 揚, abr. 扌, sharp) or by lowering (hen 變, abr. 反, flat). The five tones can be assimilated with what we call degrees of the first, the second, the third (or the fourth), the fifth and the sixth. They are named as follows:

First	:	Kyū 宮	(abr. 卄).
Second	:	Shō 商	(abr. 六).
Third (or fourth)	:	Kaku 角	(abr. コ).
Fifth	:	Chi 徵	(abr. 山).
Sixth	:	U 羽	(abr. ヨ).

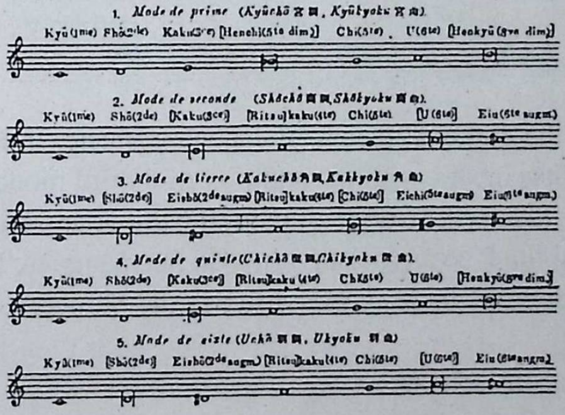
Each of the degrees of the pentatonic scale can be taken as fundamental of a scale. Thus we obtain five modes, or scales of five (or seven) tones separated by intervals whose arrangement varies as follows:

First mode : 1st-2nd-3rd-5th-6th.
Second mode : 2nd-3rd-5th-6th-8th.
Third mode : 3rd-5th-6th-8th-9th.
Fourth mode : 5th-6th-8th-9th-10th.
Sixth mode : 6th-8th-9th-10th-12th.

By bringing these five modes back, for example, to the Shinsen note (do$_3$) taken as fundamental or tonic of five scales, we would obtain the following table [the notes in square brackets are the two supplementary tones of the heptatonic scale]:

THE FIVE MODES

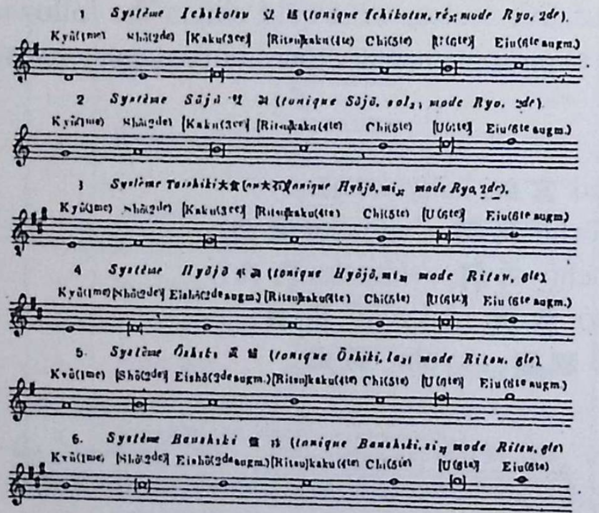
1. First mode (kyūchō 宮調, kūkyoku 宮曲)
2. Second mode (shōchō 商調, shōkyoku 商曲)
3. Third mode (kakuchō 角調, kakkyoku 角曲)
4. Fifth mode (chichō 徵調, chikyoku 徵曲)
5. Sixth mode (uchō 羽調, ukyoku 羽曲)


1. Mode de prime (Kyūchō 宮調, Kyūkyoku 宮曲).
Kyū(1re) Shō(2de) Kaku(3ce) [Henchi(5te dim)] Chi(5te) U(6te) [Henkyū(8ve dim)]
2. Mode de seconde (Shōchō 商調, Shōkyoku 商曲).
Kyū(1re) Shō(2de) [Kaku(3ce)] [Ritsu]kaku(4te) Chi(5te) [U(6te)] Eiu(6te augm)
3. Mode de tierce (Kakuchō 角調, Kakkyoku 角曲)
Kyū(1re) [Shō(2de)] Eishō(2de augm) [Ritsu]kaku(4te) [Chi(5te)] Eichi(5te augm) Eiu(6te augm)
4. Mode de quinte (Chichō 徵調, Chikyoku 徵曲).
Kyū(1re) Shō(2de) [Kaku(3ce)] [Ritsu]kaku(4te) Chi(5te) U(6te) [Henkyū(8ve dim)]
5. Mode de sixte (Uchō 羽調, Ukyoku 羽曲)
Kyū(1re) [Shō(2de)] Eishō(2de augm) [Ritsu]kaku(4te) Chi(5te) [U(6te)] Eiu(6te augm)

In the Noble Music of Japan, the only modes used are, in theory, the modes of the first and the sixth. But in practice, the prime mode which is that of the "exact music" (shōgaku 正樂, conforming to theoretical norms), is replaced by that of the second (Tanabe, Lectures, p.268; Iba, Treatise, p.71). The second mode is called "Ryo's scale"/Ryosen 呂旋, and the sixth mode "Ritsu's scale"/ Ritsusen. The fourth mode, which is the essential characteristic of the Ritsu mode which lacks the third, is designated by the term Ritsukaku 律角 "Ritsu's third".

In the above table we have given as examples the five modes of the do$_3$ scale, a note which lies outside the Sino-Japanese scale. But each of the twelve degrees of this scale can become the tonic of a scale, and each of these twelve scales carry five modes, depending on whether the fundamental is taken as prime, as second, as third, as fifth or as sixth. We therefore come to a theoretical total of 60 "systems" (Chōshi 調子), i.e. of 60 melodic scales differing at once by the absolute pitch of their initial note and by the arrangement of their intervals. In practice, in the Noble Music of Japan, one only uses six of these ''systems'', each of which carries a name. In the first three, the intervals are those of the second mode (Ryo); in the last three, of the sixth mode (Ritsu).

THE SIX SYSTEMS OF NOBLE MUSIC


1 Système Ichikotsu 壱越 (tonique Ichikotsu, ré₃; mode Ryo, 2de).
Kyû(1re) Shô(2de) [Kaku(3ce)] [Ritsu]kaku(4te) Chi(5te) [U(6te)] Eiu(6te augm.)
2 Système Sôjô 双調 (tonique Sôjô, sol₃; mode Ryo, 2de)
Kyû(1re) Shô(2de) [Kaku(3ce)] [Ritsu]kaku(4te) Chi(5te) [U(6te)] Eiu(6te augm.)
3 Système Taishiki 大食 (ou 太石) (tonique Hyôjô, mi₃; mode Ryo, 2de).
Kyû(1re) Shô(2de) [Kaku(3ce)] [Ritsu]kaku(4te) Chi(5te) [U(6te)] Eiu(6te augm.)
4 Système Hyôjô 平調 (tonique Hyôjô, mi₃; mode Ritsu, 6te)
Kyû(1re) [Shô(2de)] Eishô(2de augm.) [Ritsu]kaku(4te) Chi(5te) [U(6te)] Eiu (6te augm.)
5 Système Ôshiki 黄鐘 (tonique Ôshiki, la₃; mode Ritsu, 6te)
Kyû(1re) [Shô(2de)] Eishô(2de augm.)[Ritsu]kaku(4te) Chi(5te) [U(6te)] Eiu(6te augm.)
6. Système Banshiki 盤渉 (tonique Banshiki, si₃; mode Ritsu, 6te)
Kyû(1re) [Shô(2de)] Eishô(2de augm.)[Ritsu]kaku(4te) Chi(5te) [U(6te)] Eiu(6te)

Such, in short, is the classical theory of Japanese music. In Buddhist psalmody, we also find the Ryo and Ritsu modes, with the addition of a third mode called Chūkyuoku 中曲 "middle mode", to which Tanchi attributed, though without any basis, an Indian origin. In any case, in the Bombai the Ryo and Ritsu terms do not designate the same modes as they do in Noble Music. Moreover, these modes differ in the Shingon and Tendai sects.

THE THREE MODES OF THE SHINGON SECT

Ryo : first mode (heptatonic)
Ritsu : sixth mode (heptatonic)
Chūkyoku : third mode (heptatonic)

The three modes of the Tendai sect

Ryo : first mode (heptatonic)
Ritsu : second mode (pentatonic)
Chūkyoku : sixth mode (heptatonic)

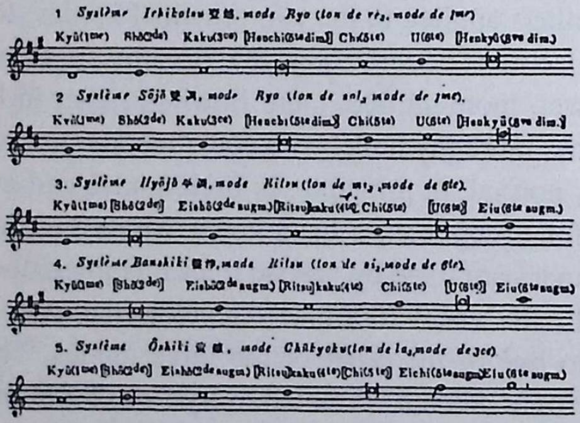
Besides, certain pieces are composed in the mode called Hennon 變音 "changing tonality", which is but a combination of the others i.e., in the course of these pieces one passes from one to the other of the three modes indicated above.

The Buddhist musicians assign to the Ryo and Ritsu modes certain characteristics of a subjective order which are somewhat reminiscent of those which our sensitivity attributes to major and minor modes (major gay, minor sad, etc.). Ryo receives the epithets of "*in* 陰, feminine, uncouth, exoteric, light, superficial". It is associated with Vairocana's sermon in the Garbhadhātu. Ritsu is "*yō* 陽, masculine, gentle, esoteric, heavy, deep", like Vairocana's sermon in the Vajradhātu. But in reality these characteristics far from correspond, in the minds of those who formulate them, to the two modes in terms of simple tonal scales. It seems that the actual tonality is often, sometimes even wholly, lost from sight. Until the recent renewal of studies on the Bombai, it was by certain procedures of the vocal technique that the two or (three) modes were more or less defined. Thus one ended up with formulae like the following: "Ryo is sung by making the voice emerge outwards, Ritsu by making it enter inwards; in the Chūkyoku mode one uses both these procedures, just as certain flute pieces are played both by breathing in and by breathing out". This definition is made clear by other epithets applied to the two principal modes: Ryo is sung "before, on the surface" (*omote* 表), Ritsu "behind" (*ura* 裏). Broadly speaking, it seems that in Ryo the song should be slower, more unified, more flowing, richer in long tremolo or sliding notes while Ritsu is faster, more rhythmic, with better marked intervals. As for the position of the voice, it remains normal, in principle, in both modes and even in Ritsu, the voice "behind" is not (save for exceptions) a head voice. Moreover the technical procedures which distinguish the modes are fixed by precise rules relating to the ornaments or melodic groups which we shall call "vocal formulae". (Kyokusetsu 曲節). Some of these vocal formulae are specific to one or the other of the three modes. Thus, in the Tendai, the formula called Asa-ori "light descent" is suited to Ryo, the Kada-ori "descent of gāthā" to the Chūkyoku; the Atari "sound which strikes home" is used only in the Ritsu and the Chūkyoku, the Moro-ori "feeble descent" in the Ryo and Ritsu alone, etc. Others are common to the three modes, but are performed differently according to the mode; such is the case with the "tremolo" sound, Yuri, the most frequently used of all these formulae. The Yuri of Ryo, called "great Yuri", Ō-yuri, is sung very differently from that of the Ritsu and the Chūkyoku, called "little Yuri", Ko-yuri. The Shingon sect institutes similar rules, but they are far from being exactly the same. Moreover, some of these vocal formulae are attached to specific degrees of the scale and these degrees vary according to the mode. Thus for the Tendai the Yuri, in the Ryo and Chūkyoku modes, is sung on the degrees of the 1st and 5th, while in the Ritsu mode it is sung only on the 5th (and occasionally on the 2nd); the Sugu "bolt upright" is suited to the degrees of the 3rd and 4th in the Ryo and Chūkyoku, but in Ritsu, it can also be sung on the 1st degree, etc.

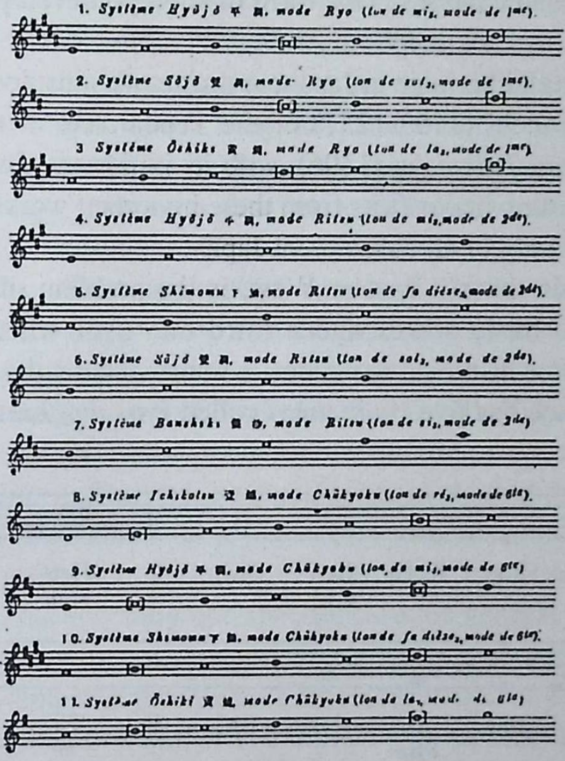
Lastly, the modes are divided into two "genres", genre A and genre B (Kayō 甲様, Otsuyō 乙様), depending on whether the dominant note (in the sense of plain song, i.e. the note that figures most often in the piece) is the 1st (tonic) or the 5th (dominant in the modern sense). Such are some of the very complex distinctive features that characterise a mode in Buddhist psalmody.

As for the "systems" (Chōshi 調子), this term does not designate in the Bombai, as it does in Noble Music, scales defined both by their pitch and their mode. A Buddhist Chōshi is uniquely defined by the absolute pitch of its fundamental. It is a tone; and for each piece, the mode (Ryo, Ritsu, etc.) is always indicated separately, whatever be the Chōshi. Also these systems simply carry the name of their fundamental: the system of Ōshiki, Oshikichō 黄鐘調, is that which has as fundamental or tonic the note Ōshiki, la$_3$. It is the tonic of la, the scale of la, and, in principle, this scale can be arranged according to the intervals of any of the three modes Ryo, Ritsu or Chūkyoku. In practice, the Shingon sect uses only five of these scales: two in Ryo, two in Ritsu, one in Chūkyoku. The Tendai sect uses eleven: three in Ryo, four in Ritsu, and four in Chūkyoku.

THE FIVE SYSTEMS OF THE SHINGON SECT


1 Système Ichikotsu 壹越, mode Ryo (ton de ré3, mode de 1re)
Kyū(1re) Shō(2de) Kaku(3ce) [Henchi(5te dim)] Chi(5te) U(6te) [Henkyū(8ve dim.)
2 Système Sōjō 雙調, mode Ryo (ton de sol3 mode de 1re).
Kyū(1re) Shō(2de) Kaku(3ce) [Henchi(5te dim)] Chi(5te) U(6te) [Henkyū(8ve dim.)]
3. Système Hyōjō 平調, mode Ritsu (ton de mi3, mode de 6te).
Kyū(1re) [Shō(2de)] Eishō(2de augm.) [Ritsu]kaku(4te) Chi(5te) [U(6te)] Eiu(6te augm.)
4. Système Banshiki 盤渉, mode Ritsu (ton de si3, mode de 6te)
Kyū(1re) [Shō(2de)] Eishō(2de augm.) [Ritsu]kaku(4te) Chi(5te) [U(6te)] Eiu(6te augm.)
5. Système Ōshiki 黄鐘, mode Chūkyoku (ton de la3, mode de 3ce)
Kyū(1re) [Shō(2de)] Eishō(2de augm.) [Ritsu]kaku(4te) [Chi(5te)] Eichi(5te augm.) Eiu(6te augm.)

THE ELEVEN SYSTEMS OF THE TENDAI SECT


1. Système Hyôjô 平調, mode Ryo (ton de mi$_3$, mode de 1re).
2. Système Sôjô 双調, mode Ryo (ton de sol$_3$, mode de 1re).
3 Système Ôshiki 黄鐘, mode Ryo (ton de la$_3$, mode de 1re).
4. Système Hyôjô 平調, mode Ritsu (ton de mi$_3$, mode de 2de).
5. Système Shimomu 下無, mode Ritsu (ton de fa dièse$_3$, mode de 2de).
6. Système Sôjô 双調, mode Ritsu (ton de sol$_3$, mode de 2de).
7. Système Banshiki 盤渉, mode Ritsu (ton de si$_3$, mode de 2de)
8. Système Ichikotsu 壱越, mode Chûkyoku (ton de ré$_3$, mode de 6te).
9. Système Hyôjô 平調, mode Chûkyoku (ton de mi$_3$, mode de 6te)
10. Système Shimomu 下無, mode Chûkyoku (ton de fa dièse$_3$, mode de 6te).
11. Système Ôshiki 黄鐘, mode Chûkyoku (ton de la$_3$, mode de 6te)

“Japanese music is based on two equally great theoretical foundations, the music of ancient China and the music of Buddhism… Among the intellectual accoutrements of this Chinese Buddhism was the theory of singing and composing chants based on sacred texts (sutras) and hymns. This art became known in Japan as *shomyo*.

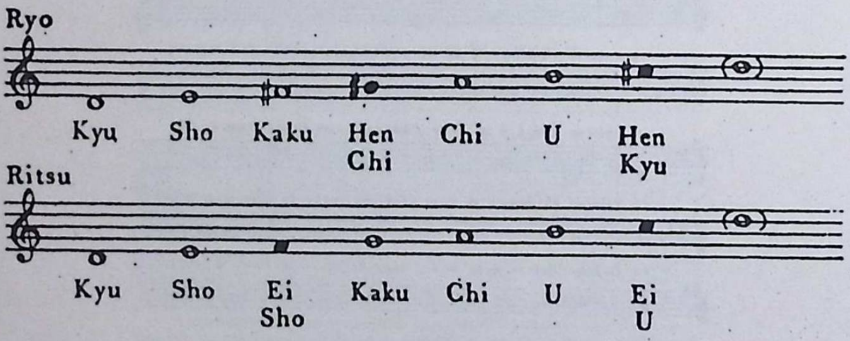
“Yearly, Japanese monks would set out on the perilous journey to China to sit at the feet of the great singing masters of the Chinese monastery of Yü-shan (or Gyosan in Japanese) in order that they might be able to instruct their brethren in the proper manner of praising Lord Buddha in song… Here Japanese, Chinese, Tibetan, and Indian knelt together to read commentaries on the Diamond and Lotus sutras or to raise their voices in praise of the Buddha, whose serene smile could be seen dimly through the clouds of burning incense.

“Buddhism began in India, and the art of shomyo is also said to have originated in the singing of the ancient Hindu Vedic hymns. Perhaps the Japanese monks met Indian teachers of this style during their stay at Yü-shan. It is said that some Indian priests actually came to Japan to teach…

“Since shomyo began as the chanting of Buddhist texts in India and went to China before it came to Japan, it is now sung in three different languages. Those songs sung in the ancient Indian dialect are called *bonsan*, those in Chinese are called *kansan*, and the songs in Japanese are *wasan*. Because the Japanese adopted Chinese ideographs for their written language, giving them Japanese pronunciations, it is possible for them to sing Chinese songs with Japanese pronunciations. This form of shomyo developed into a distinct style called *koshiki.*

"...If we seek a similar heritage in Japanese music, we must look to such works as the *Shomyo Yojinshu* by Tanchi (1163-1237) of the Tendai sect or the main codex of the Shingon sect, the *Gyozan Taikaishu* (1496), with its important theoretical appendices by Chokei. By distilling certain major facts from these important works a basis can be formed upon which to build a study of all subsequent Japanese music.

"First in any music theory, East or West, is the problem of scales and modes. In shomyo there are two basic scales and a third one over which there are sectarian differences. Ignoring some historical variations in nomenclature, the two basic scales can be called *ryo* and *ritsu*. Each has five basic notes called *kyu, sho, kaku, chi, and u.*



The *ryo* and *ritsu* scales

"Notice that each scale has two auxiliary tones. The prefix *ei*, like the Western sharp, raises a tone one-half step, while the word *hen*, like the Western flat, indicated that a note should be lowered one-half step. These auxiliary tones are known collectively as *hennon*, literally "changing tones", and are used primarily for modulation.

"The third scale is meant to be a combination of the above two, thus its usual name is *han-ryo-han-ritsu*, "half *ryo* and half *ritsu*." Which half goes where is the bone of contention between the various theorists.

"In Western music the space of one octave contains twelve possible pitches. Played in succession they are called a chromatic scale. These notes also exist in Japanese (or Chinese) music theory. In Western music seven of these twelve notes are chosen to form a normal scale. The Japanese scales also consist of seven notes, but only five of them are considered vital. In Western music one can take a given scale structure (for example, a major scale) and start it on any one of the twelve notes. In this way C major, E flat major, F sharp major, etc. are constructed. In Chinese music theory such a process is also possible, but one standard Japanese theory (unfortunately there is more than one due to sectarianism) allows only five notes out of the twelve to be used for scale construction. *Ryo*-type scales can be started only on the note D or G, *ritsu* scales should begin on E and B, and the mixed scale should start only on A. Notice that these starting notes are the five basic pitches of the *ritsu* scale. Also note that this *ritsu* scale is the classic pentatonic scale mentioned earlier. As for the problems of modes within each scale, modulations, and other transpositions, all that need be said here is that these topics are also covered in the theory books. These Buddhist tomes are replete with charts, diagrams, and tables; the symbols of authority for music theorists all over the world. As in the case of many such theoretical works, the charts and diagrams do not always coincide with actual performance practice.

"Into these scale molds Buddhist music is poured. As the chanting developed certain standard musical phrases and ornamentations appeared. These were given special names, the exact meaning of which often varies with the particular scale being used. Thus, certain patterns were reserved for use only in the *ritsu* or only in the *ryo* scale though they had the same name. The most common type of ornamentation is called *yuri*, or "swinging". There are many kinds of yuri but their basic technique is the use of a waver or slight change in pitch which colors the line and provides a small sense of rhythm to the melody.

"In the light of all this music theory it is now time to look at actual performance practice. Because of considerable sectarian variation it is not possible to provide an all-encompassing example, but by citing one specific case the general style of other sects can be inferred.

"The main Tendai temple in the Asakusa amusement area of Tokyo is well known for its hidden image of the goddess Kannon. The following is an account of a morning mass at that temple.

"...The faithful and the priests are called to the ceremony by means of a large bell. The Buddhist bell (a *densho* or *hansho*), however, does not have a clapper but is struck on the outside with a hammer in a rapid and loud manner that is associated in the West with country fire alarms. The processional accompaniment is rendered on a large hidden drum of the o-daiko type. The ponderous beats echo through the main hall and create an atmosphere of solemnity.

"The head priest kneels on a dais immediately before the image. Various offerings and sacred vessels are arranged before him, and to his right there is a small, hanging, fish-mouthed chime made of bronze called a *kei*. It signals certain special moments in the ceremonial movements of the head priest. For this purpose, two more bells are provided. One is a small hand bell with a clapper which is found throughout the orient and in Japanese is called a *rei*. The other is a bowl-shaped bell called an *uchinarashi* or *kin* which is set on a brightly colored cushion and struck on the edge with a mallet. This latter instrument is found commonly in home shrines and is capable of a very lovely, sustaining tone. It comes in a variety of sizes from monsters of several feet in diameter to very small ones.

"The major sections of the ceremony are marked off by strokes on a common, knobbed oriental gong. On other occasions a chime is used.

"When the priests are all in their places, a gong is sounded and the first shomyo begins. As in most religious traditions, the opening phrase is sung by a solo cantor, sometimes with the other priests humming softly behind him. The tempo is very slow, and rhythm seems almost nonexistent. Gradually the entire ensemble joins in as the main priest begins the ablutions and blessings requisite to the presentation of the offering to Buddha. Musically, the point of greatest interest is the fact that each priest sings at his own pitch level. Some feel that this is not the intention of the original style, but, be that as it may, the effect of some twenty men chanting as many pitches is quite striking.

"One of the important parts of the normal Buddhist mass in the *gyodo* during which the priests sing shomyo while dropping symbolic lotus petals. Sometimes this is done while parading around the central dais. The fascination of this music lies in the fact that the cantor often sings a completely different piece in Sanscrit, while the other priests chant in ancient Chinese.

"Bells and chimes continue to mark off the progress of the service. The prayers and holy scriptures are read in a simple chanting style like that used for similar sections in many Christian services. Responsive singing between the cantor and the priests occurs during the section in which the priests rise and make obeisance to their god. It is interesting to note that this ceremony, like the Shinto dances mentioned earlier, is often repeated in multiples of three. The mass ends with the singing of wasan, a chant in Japanese. This, unlike the preceding shomyo, is sung in a very steady rhythm which is set by means of an o-daiko type of drum. The poems of these wasan are usually in the seven-five-syllable scheme but are sung in phrases of eight beats. This, as will be seen later, is a fundamental rhythmic orientation in Japanese music. When the wasan is over and the final prayers are said, the wasan drum is given one sharp rap which signals the beginning of beats on the larger hidden drum. These mark the stately measures of the recessional. The Buddhist mass is over.

"This, of course, is only one mass of a particular type for a particular sect. Some of the musical variations that should be mentioned occur in the popular Jodo and Nichiren sects. Both have a love of the percussive, and greater use is made of drums and gongs during their ceremonies. Among the endless battery of Buddhist percussive instruments two are especially popular. One is the *mokugyo*, a wooden, fish-mouthed slit gong known in the West as a Chinese temple block. In dance bands it is the "clippidy clop" of many a Western ballad, and in the Buddhist home it is the ostinato over which one chants the name of Buddha as a means of salvation. This persistent wooden "tat, tat, tat" has been heard by many a tourist who has wandered through a Japanese village in the early morning or at sunset. One of the most striking uses of the mokugyo can be heard during a high mass of the Jodo sect. At the end of the service the priests begin their steady chanting of wasan. From the side of the sanctuary another priest begins a slower rhythm on a very large, deep-toned mokugyo. This rhythm is picked up by a chorus of women who are kneeling behind him, each with a smaller instrument. They also chant, and the rhythm of their song rises slowly until the temple is filled with an overpowering chaos of rhythm and uncoördinated chanting. It is an excellent and exciting example of psychological considerations overcoming music theory in the shaping of religious music.

"The other main percussion instrument of Buddhist music is practically the trademark of the Nichiren sect. It is the *uchiwa-daiko*, the fan drum. A single head is stretched over an iron ring and then attached to a wooden handle. The drum is beaten with a wooden stick, and religious slogans are often written on the head. The Nichiren sect is quite evangelistic, and one can often see one of its followers tramping down the street, pounding an uchiwa-daiko as a means of calling on sinners to repent. These drums are also used in the Nichiren services, the congregation beating out the prayers, while an acolyte provides syncopation on an o-daiko. Under such conditions it is not difficult to see that vocal technique suffers. In any event, there is little chance of drowsing during a Nichiren service. In the more important services of many different sects court instruments are added, but the battery mentioned above is the center of most branches of the Buddhist instrumental tradition.

"The monastic life of the Buddhist sangha, is filled with many office hours and has a concomitant number of special gongs and bells to assist in the marking of these hours. In the cloisters of the famous Zen sect of meditative Buddhism one can find some twenty-odd instruments used to regulate the monk's daily life. Of them, only two will be mentioned here. One is the *han*, a large wooden board which is beaten with a mallet to call the monks to the central hall for periods of meditation. This board (found in other sects too) is often inscribed with a religious poem. Another instrument must be mentioned because it is the very symbol of the Buddhist temple as pictured in poetry and remembered by the foreign visitor. This is the *o-gane*, a large bell which hangs in a separate bell tower within the temple compound. It is struck by means of a long, horizontally suspended pole. Its deep rich tone marks off the hours of the day, and on New Year's Eve o-gane from every part of the city slowly mark the passing year. The great Japanese classic, *The Heike Story*, begins and ends with the solemn tolling of such a bell, for it amply symbolizes the Buddhist concept of the impermanence of this world and the inextricable unity of life, death, and time. One might say that shomyo destroys time in the sense that any deep religious meditation seems to escape temporality, but the o-gane symbolically restores a sequential regularity to life. The Buddhist tradition is rich with such ritualistic and artistic abstractions of its various religious precepts. For the music lover, the ancient art of Buddhist music certainly provides ample testimony to the grandeur of the Japanese Buddhist heritage. The study of this music not only provides a basis for the understanding of many subsequent styles but also gives one an indirect glimpse of what might have been the musical traditions of ancient India and China.

"*Buddhist Folk Music and Festivals:* Buddhism has a long and distinguished history of evangelism. Its priests traversed vast deserts, mountains, and oceans to bring the message of Śākyamuni to the oriental world. Like all evengelists, they found music very helpful in the process of conversion. Also, like the Catholic missionaries, they realized that the words of their standard ceremonial music were in too foreign a tongue to be of much help in reaching the common people. Therefore, vernacular pieces were composed, sometimes based on existing folk music and often creating a new genre of folk song. In Japan this process began with wasan, the Buddhist chants that already existed in Japanese.

"Both the melodic style and the texts of wasan were changed in order to capture the attention of new, less sophisticated congregations. One group of priests created sets of simple wasan which were taught to the large prostitute population of the capital. This form of music became one of the main contributing factors to the imayo music of the Shinto dancing girls mentioned earlier. Other hymns that were written for more rural populations were absorbed quickly into the local folk-music tradition. Hence, many of the older folk songs existent today have a Buddhist overtone to their texts and sometimes a distinct shomyo quality in their melodies. One example, heard on a small island called Miyakejima, comes to mind. During a recording session held on the island, one of the old ladies dragged out of her memory a song in which each syllable was separated by a long melisma in almost a classic Buddhist chanting style. Some of these religious folk songs are still called wasan by the folk singers though frequently they are designated as *bushi*, a generic term used as a suffix with a wide variety of folk songs. One characteristic of the older Buddhist folk songs, besides the chant influence, is the fact that accompaniment is seldom used. Hand clapping or an occasional drum may be added, but music of this category which uses the shamisen is usually of much later origin.

"One of the more violent transfers of music from the sacred to the secular occurred with a type of hymn known as *saimon*. These hymns were used in Buddhist, Shinto, and Confucian rites and were later incorporated into the structure of the various theatrical predecessors of the noh drama. In the late Muromachi period, they became popular once more, but by then the secular influence of the above theatricals had become too strong. Instead of praising Buddha, the songs were used to satirize current events and people rather like Carribean Calypso music. These lampoonings were invented primarily by traveling priests called *yamabushi*. Like some of the early European friars, these men had only a very loose connection with the church or its morals. They soon took to recounting dramatized versions of the latest love affairs around town, especially those ending in double suicides. Such music might be called a fifteenth-century musical tabloid.This type of saimon was eventually coupled with the shamisen and became known as *uta-zaimon*, an important predecessor of a genre of narrative music. The only remains of the old saimon are found in certain dirty ditties used in folk theatricals and dances. The religious forms of this music have disappeared. Its real significance, however, lies in its relation to uta-zaimon and the shamisen musics that followed.

"Another form of Buddhist folk music is *goeika*. These hymns also originated in wasan and grew to their greatest popularity in the Muromachi period. They were particularly popular as pilgrims' songs and are still used during sacred processions to various shrines. A hand bell and a small gong set on three legs (a *hitotsu-gane*) or an atari-gane are often used as accompanying instruments. Plate 15 shows a practice session of goeika for use in an important ceremony of the Jodo sect. Notice that, as in some of the ceremonies of the newer Japanese religions, a form of religious dancing has been added.

"The goeika songs also were contributing factors to the creation of a type of folk song known as *ondo*. The word *ondo* has become a generic term for various types of folk songs. Usually these songs are antiphonal, with a soloist being answered by a chorus. Like the word *bushi*, ondo is used as a suffix. For example, there is Akita-ondo from the Akita district and Fukuchiyama-ondo from the Fukuchiyama area.

"One of the most common types of ondo are those used to accompany the dances of the *o-bon* festival. This is perhaps the best known of all Buddhist festivals. It is a type of All-Souls' Day and occurs in late August or early September, depending on the locality. The dances of this festival, the bon-odori, are the most widespread in Japan and offer a great variety of styles. Like the folk songs mentioned earlier, the older dances use no instrumental accompaniment. Instead there is a chorus of singers, the dancers themselves sometimes entering into the song. Those pieces dating from the Edo period, however, often use flute, drum, and shamisen. Bon-odari is usually done in a circle with the musicians in the center. The most common style of these dances is rather easygoing, perhaps in keeping with the languid mood of the summer evenings on which they are performed. Plate 16 shows a characteristic movement of both the feet and the rest of the body. Fans are used often along with simple hand gestures. Both men and women dance bon-odori, and there is usually no difference in choreography between them. In fact, one can say in general that bon-odori, like other styles of Japanese dance, is quite hermaphroditic. Like many a Buddhist statue, it seems sexless, although this does not mean that it is not sensual. Such eroticism as may arise from the mass movement of a circle of Japanese girls in summer kimono, however, is more cumulative than direct. Though there are some very lively bon-odori, most of them are rather restrained. Actually, bon-odori is a form of community dancing and hence the steps are simple enough that anyone can join in.

"Among the more specialized Buddhist folk dances the best known are the *nembutsu-odori*. They are said to have originated from the *nembutsu* section (literally, the calling of the name of Buddha) of the Buddhist mass. In old paintings one can see groups of priests prancing and beating gongs while performing nembutsu. Nembutsu priests also wandered the streets. A popularization of a nembutsu-odori is said to have been the first dance of the founder of kabuki. As this form evolved among the folk it took on several interesting characteristics. Unlike bon-odori, these dances are not done by mixed groups but always men or women separately. The men often carry drums while the women frequently have their sleeves tied back and wear straw hats. These dances are not done in a circle but usually are in the form of a processional. The accompaniment was originally wasan or nembutsu music. Later various percussion instruments and a flute were added. Today the shamisen is used sometimes. The nembutsu-odori itself has become quite mixed into the general field of folk theatricals so that it is not possible always to say that a certain dance is a pure nembutsu-odori.

"In addition to the Buddhist folk music and dances there are many festivals built on Buddhist themes. One of the most colorful is the birthday of Nichiren (November 12th). On this day the followers of that sect form great processions. Everyone dresses in white, and large floats and umbrellas festooned with paper flowers are carried through the streets. The striking musical element is a massed band of flutes and fan drums (uchiwa-daiko). Both the sight and sound of this group reminds one greatly of processions pictured on the reliefs of the ancient civilizations of the Middle East." (Malm 1959:64-74).

Notation

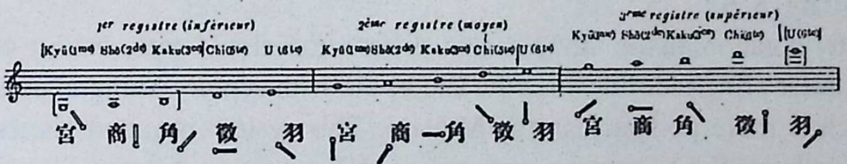
The Bombai uses different musical notations which are written either to the left, or (less often) to the right of the characters of the text to be sung. They can be divided into two categories:

1. notation of the degrees of the scale forming the essential notes, and
2. neumatic notation of the vocal formulae which bind notes together.

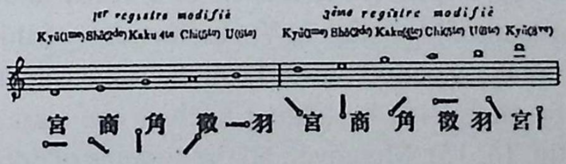
It appears as though there was no distinction between these two categories in the beginning; in the systems of notation called "ancient", Ko-hakase 古博士, that of the manuscripts of the Nara period (for example the fragment belonging to Prof. B. Matsumoto) and of the Heian period (some of which are preserved at Ninnaji). The lines which are very simple, appear to summarily indicate the general movements of the voice (for example, an angle indicates a descent, etc.). It is the same as the system called Fu-hakase 譜博士, which is already more complex and more precise. It is a system which seems to have been used after the great conference of 1145-1150. The pitch of the essential notes is indicated by figures corresponding to the holes of the flute or the strings of the lute (fig.3). Some signs of the Fu-hakase have survived in the Meyasu notation of the Tendai.

The most common designation of notations is the word hakase 博士, lit. "doctor", an enigmatic term that seems to be related to the institutions under emperor Mommu in 701, of a function of "Doctors of Sounds", onhakase 音博士, who were in charge of teaching the pronunciation of Chinese words, Kanon and Goon (Ksdj. 501). But the deformation of some other term is more probable. The term fushi, written as 傳士 , 譜士 , 符士 or 節, or even the expression bokufu 墨譜, ompu 音譜 or simply fu 譜, etc. are also used. Hakase 博士 appears even in manuscripts of the Kamakura epoch.

It is in the same epoch that the notation of the Bombai was perfected with the invention of new systems. One of them used in the Shingon sect, permitted the exact noting of essential notes. Another employed in the Tendai sect, expressed vocal formulae by specific graphic figures. The first of these systems is called Goon-hakase 五音博士 "notation of the five tones" (i.e. of the five notes of the scale) or Hom-bakase 本博士 (Hom-pu 本譜) "essential notations". It appears that a system of this sort was already known in the Tendai sect of Jikaku Daishi (9th century), and in the Shingon sect of Daishin Shōnin (12th century, fig. 4). But as used in our days by the Shingon sect, it was stopped at Koyasan towards 1264-1275, by Kakui 覺意. Around the same time Kakui thought of determining the average extent of the voice i.e. the approximate number of diatonic degrees whose notation would be necessary for a given piece. He fixed it at three registers (or octaves) of five tones (or degrees) (Goonsanjū 五音三重), but by suppressing the first three tones of the lower register and the last tone of the upper register. Thus he ended up with a practical register of eleven tones. To each of the degrees of these three registers, Kakui attributed, as notation, a vertical and filled in small line, whose suitable direction and position he simultaneously varied in relation to the characters to be sung. Thus for the pentatonic scale of Sol in the prime mode (Sōjō system in Ryo), the notation according to the system of Kakui will be as follows:


1er registre (inférieur)
2ème registre (moyen)
3ème registre (supérieur)
Kyū Shō Kaku Chi U
宮 商 角 徵 羽 宮 商 角 徵 羽 宮 商 角 徵 羽

The system of Kakui is generally summarised by synoptic tables (fig. 10-13) where the four tones (three too low and one too high), which are outside the practical vocal register are distinguished by empty (white) lines. By suppressing these four tones, the following two registers which are called "modified" (hentai 變體, fig. 13) are obtained:



It seems as though Kakui had not foreseen signs for the half-tones of the heptatonic scale; but in earlier collections, one finds notations like for the raised 6th of the 1st register (the perfect 6th being), etc. In any case, in popular use, the pentatonic degrees alone are noted, and they are expressed by filled-in lines placed end to end without the small terminal circles (fig. 6, 7).

This notation has the merit of indicating with precision the pitch of essential notes. But it does not at all take into account the vocal formulae which effectively constitute the melody. The formulae were noted in the Tendai sect (where a sort of Goon-hakase was also known, fig. 4) with the help of an original system which is said to have been invented by Ryōnin 良忍 (1073-1132), the founder of the Ōhara school. The system of Ryōnin is called "notation adapted to the eye", Meyasu-hakase 目安博士 i.e. the movements of the voice are graphically represented, a rising being depicted by a mounting line, a descent by a descending line, a rising followed by a descent by a curve, a tremolo by a trembly line or by a series of dots, etc. (fig. 1, 2). Though this system gives the general trend of the melody, essential notes and formulae of liason, it does not precisely indicate the pitch of essential notes. In order to remedy this defficiency, it was decided that Meyasu notation would be combined with that of the essential five tones, by modifying the straight lines of the latter with the addition of small hooks, either rising or descending, of curves, of points, designed to show how a certain word carrying a particular essential note should be sung. This is the system now used in the Ōhara school (fig. 5, 15), and today it is called the Meyasu. The ancient Meyasu notation has been relegated to the category of the Ko-hakase "ancient notations".

In the Shingon sect, instead of combining the two notations, one writes separately, side by side, the "essential notation" in big full lines with clear angles for distinguishing each tone, and the notation of vocal formulae in more slender lines, like a sort of pictured commentary (fig. 8, 9).

The latter notation, in the Shingon sect, differs from the Meyasu-hakase of the Tendai. It rests on similar principles but since the end of the 18th century Shingon uses a figurative system which is more perfect than the Meyasu. This system is called Karibakase 假博士 "borrowed notation" i.e. certain conventional figures are borrowed to express the vocal formulae of the Bombai, just as certain Chinese characters, called borrowed words, Kana 假名, are borrowed to transcribe the syllables of the Japanese language. It appears for the first time at Koyasan, in a manuscript of 1789, attributed to Kankō 寛光 (fig. 14).

Finally, there is a much simpler procedure for noting vocal formulae: it is to write their names, complete or abridged, in Chinese characters or in Kana, above, below or beside the lines of the "essential notation" (cf. fig. 6, 7). Indications of this sort appear in some manuscripts from the Kamakura period onwards. In the same way, the figurative notations (Meyasu or Kari) can be completed by adding to them the names of essential notes in Chinese characters (cf. fig. 14, 15). Moreover, all the systems of notation mentioned above, apart from not taking into account the metric, so imperfectly fullfil the very aims assigned to them, that they are almost always completed by such written indications especially where slow melodies rich in vocal formulae are used. Sometimes even the name of the tone is written near the Goon-hakase line which represents that tone (fig. 9). The words chō 長 "long" and tan 短 (abr. 矢) "short" roughly indicate the length of the holding note (cf. fig. 6, 7).

Lastly, each piece of Bombai is preceded, at least in the Tendai sect, by a synoptic table of the essential tones that appear in that piece, in Goon-hakase notation and by indications of the mode (Ryo, Ritsu, Chūkyoku), the "genre" of the mode (A or B), the system (Chōshi) and the initial (Shutsuon 出音, first note to be sung). Thus for the Sange 散華

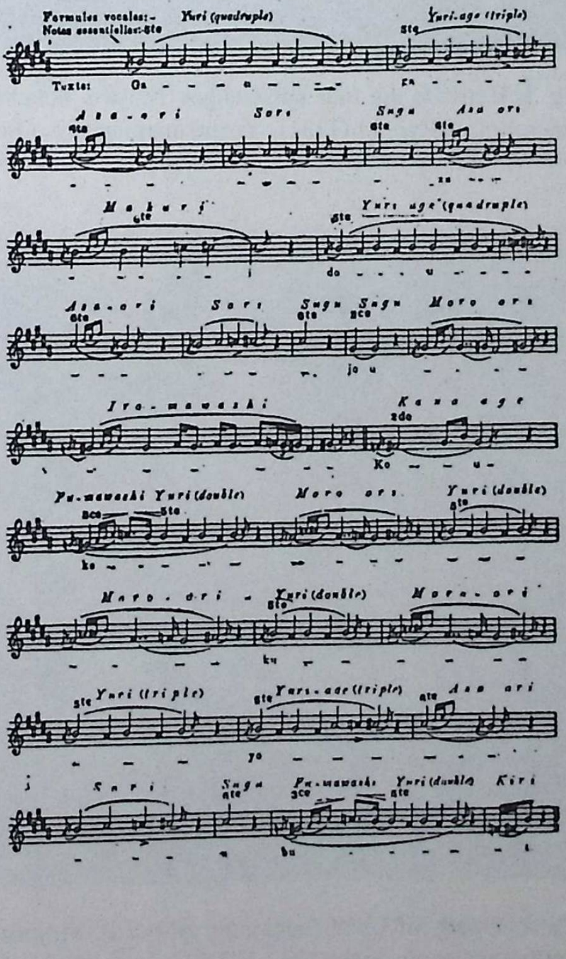
piece (fig. 15), there are the following indications: 呂曲 "Ryo mode", 乙様 "genre B", 平調 "Hyōjō system", 出音徵 "fifth initial", with a synoptic table of the four tones (2nd, 3rd, 5th, 6th) which appear in the piece. In the Shingon sect this table, in principle, is useless, since the Goon-hakase system determined by Kakui is always used and other indications are summarised by a mnemonic stanza from Ryūnen 隆然. For the Sange, for example (cf. fig. 7), this stanza is as follows:

散華一越反音曲. 如來唄時商徵同. 云何唄時同徵音.

"The Sange piece is in the Ichikotsu system (ré tone), Hennon mode (changing); in this piece the fifth degree is the same as the second degree in the Nyoraibai, or as the fifth degree in the Ungabai".

The transcription given below according to Mr. Taki Dōnin, allows the reader to decipher the specimen of Meyasu notation reproduced in fig. 15.

The scattering of flowers (first stanza). Tendai sect, Ōhara school. Transcribed by Rev. Taki Dōnin according to the Meyasu notation (fig. 15). Ryo mode (first). Genre B (dominant note: fifth). Hyōjō system (mi tone). Initial Chi (fifth). Essential notes: Shū (2nd), Kaku (3rd), Chi (5th), U (6th). Free rhythm. Very slow.


Formules vocales:-
Notes essentielles:-5te
Yuri (quadruple)
Yuri-age (triple)
Texte:
Ca
a
Asa-ori
Sori
Sugu
Asa ori
Makuri
Yuri age (quadruple)
do
u
Asa-ori
Sori
Sugu
Sugu
Moro ori
jo u
Iro-mawashi
Kaza age
2de
Ko
u
Yu-mawashi Yuri (double)
Moro ori
Yuri (double)
ke
Moro-ori
Yuri (double)
Moro-ori
ku
Yuri (triple)
Yuri-age (triple)
Asa ori
yo
Sori
Sugu
Yu-mawashi
Yuri (double)
Kiri
bu

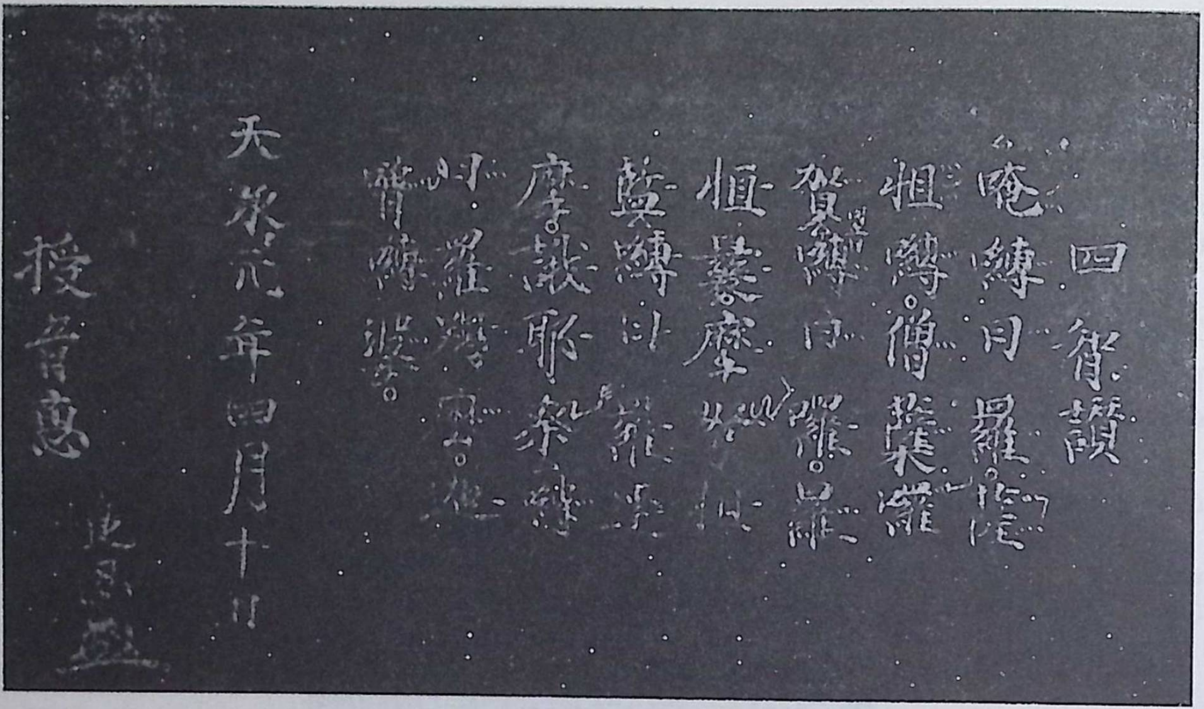


Fig. 1. Hymn to the four knowledges. Meyasu notation.
Manuscript of Ryōnin (1131). Yuzūdainembutsuji, Osaka.

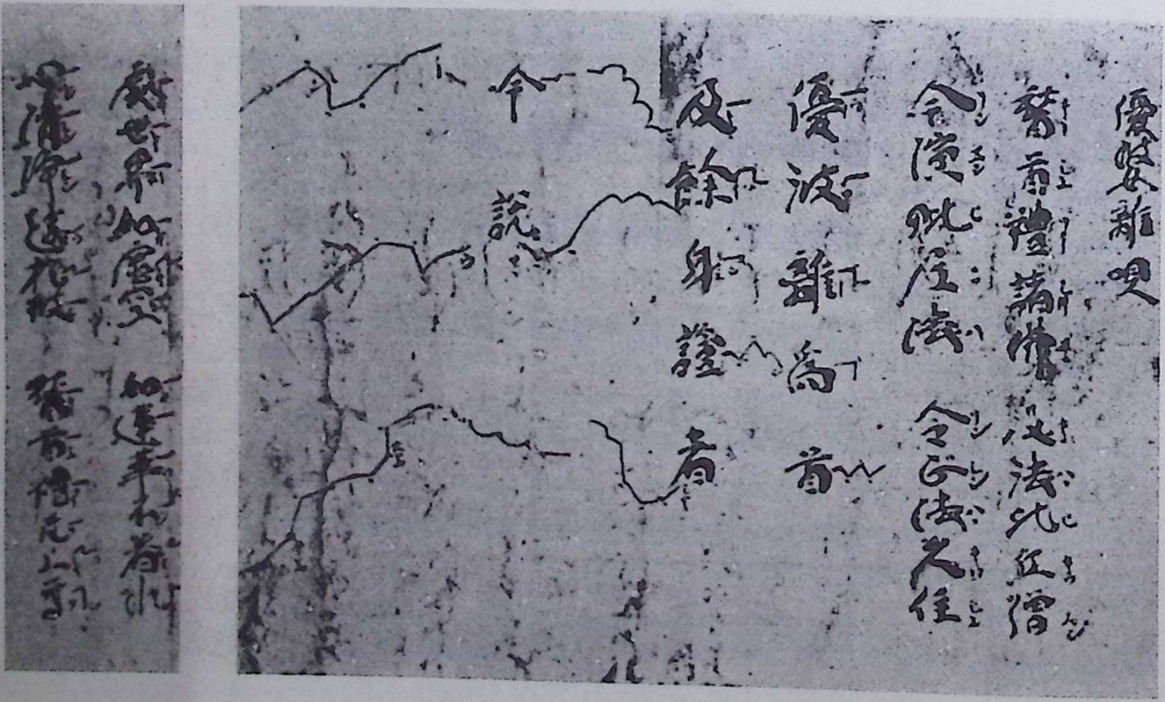


Fig. 2. The Psalmody of Upāli (beginning and end). Meyasu notation.
Manuscript attributed to Gyōnen (1240-1321). Library of the Todaiji, Nara.

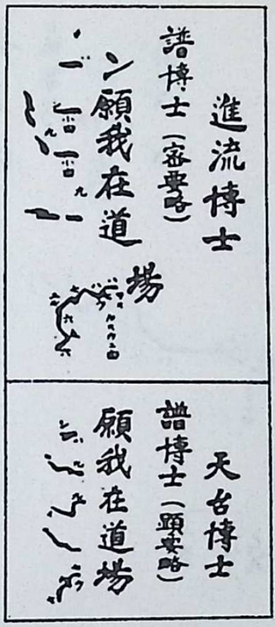

進流博士
譜博士（各要略）
ン願我在道場
天台博士
譜博士（頭要略）
願我在道場

Fig. 3. Fu-hakase notation. Shingon sect (Shin school) and Tendai sect (Ōhara school). The numbers refer to the holes of the flute.

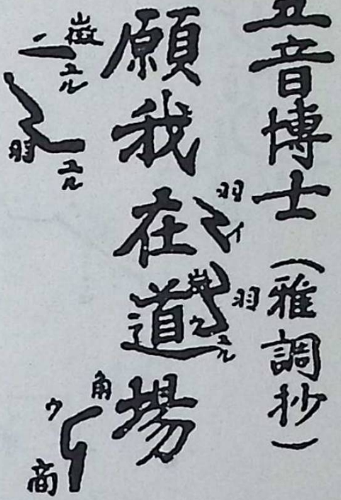
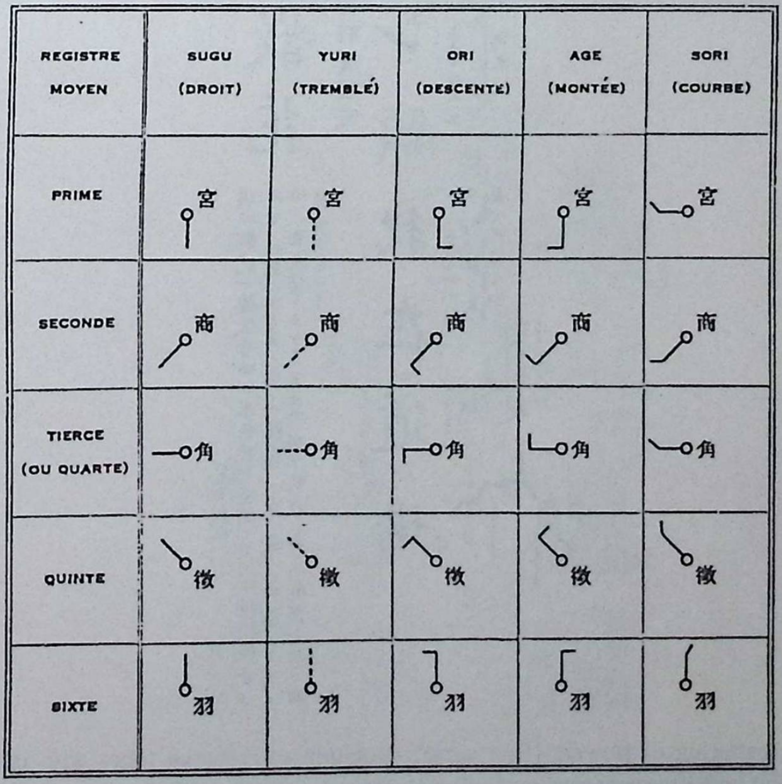

五音博士（雅調抄）
願我在道場
徴
羽
羽
角
商

Fig. 4. Goon-hakase (notation of five tones). Ancient system of the Tendai sect.



REGISTRE MOYEN	SUGU (DROIT)	YURI (TREMBLÉ)	ORI (DESCENTE)	AGE (MONTÉE)	SORI (COURBE)
PRIME	宮	宮	宮	宮	宮
SECONDE	商	商	商	商	商
TIERCE (OU QUARTE)	角	角	角	角	角
QUINTE	徴	徴	徴	徴	徴
SIXTE	羽	羽	羽	羽	羽

Fig. 5. Modern Meyasu-hakase (notation of five tones combined with that of the principal vocal formulae). Tendai sect, Ōhara school.

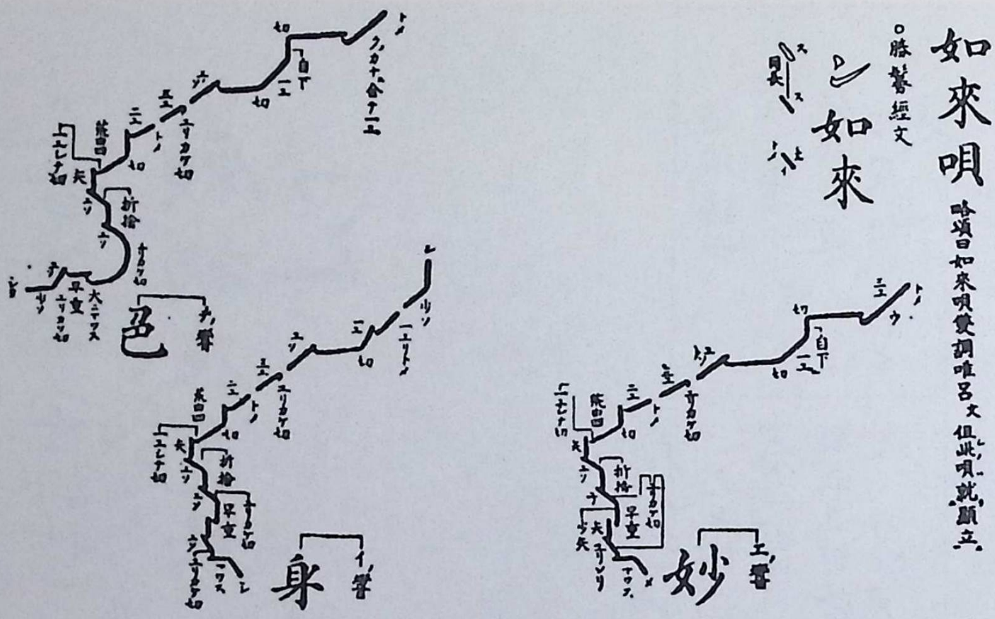

如來唄
唄頌曰如來唄變調唯呂文 但此唄就顯立
○勝鬘經文
如來
色
身
妙

Fig. 6. Beginning of the Nyoraibai. Notation of essential tones with indications of vocal formulae in Chinese characters and in Kana. Shingon sect, Shin school. Taken from Gyosan taigaishū.

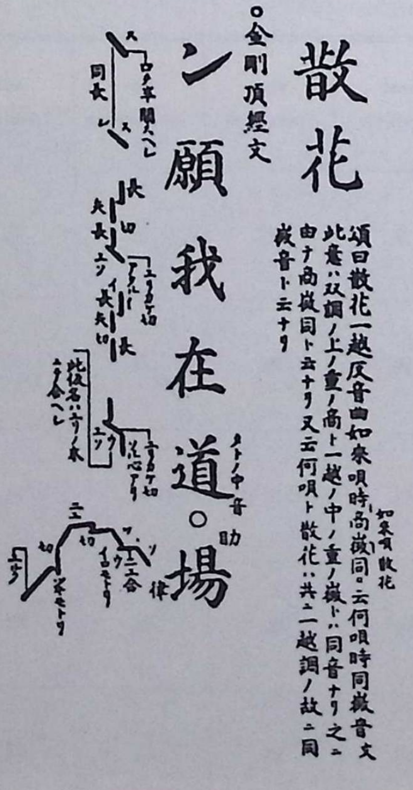

散花
頌曰散花一越反音由如來唄時高嶽同。云何唄時同嶽音文
此意ハ双調ノ上ノ重ノ高ト一越ノ中ノ重ノ嶽トハ同音ナリ之ニ
由テ高嶽同ト云ナリ又云何唄ト散花ハ共ニ一越調ノ故ニ同
嶽音ト云ナリ
如來唄散花
○金剛頂經文
願我在道。場

Fig. 7. The scattering of flowers (first verse). Notation of essential tones with indication of vocal formulae in Chinese and Kana characters. Ryōnin's mnemonic stanza. Shingon sect, Shin school. Taken from Gyosan taigaishū.

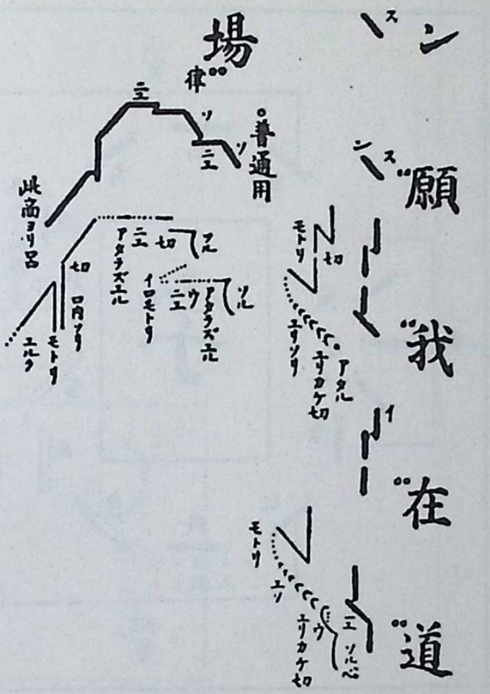


Fig. 8. The scattering of flowers (first verse). "Essential notation" and "borrowed notation" combined. The little circles, doubled to indicate that the initial is sonorous, represent the Chinese tones. Shingon sect, Shingi school.

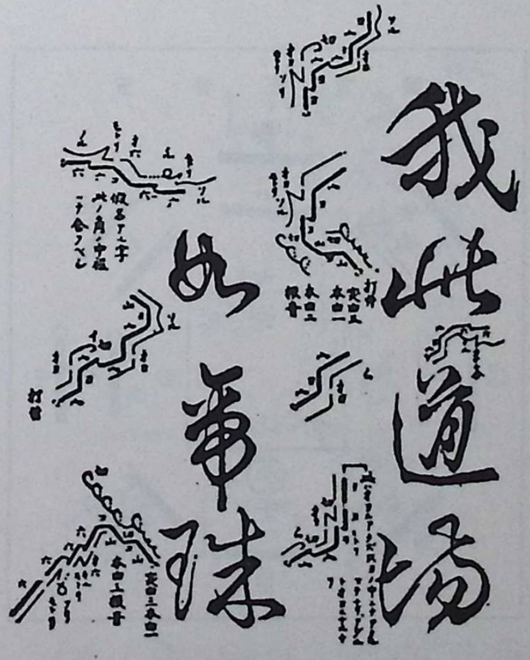


Fig. 9. Fragment from Gāthā. "Essential notation" and "borrowed notation" combined. Shingon sect, Shingi school.

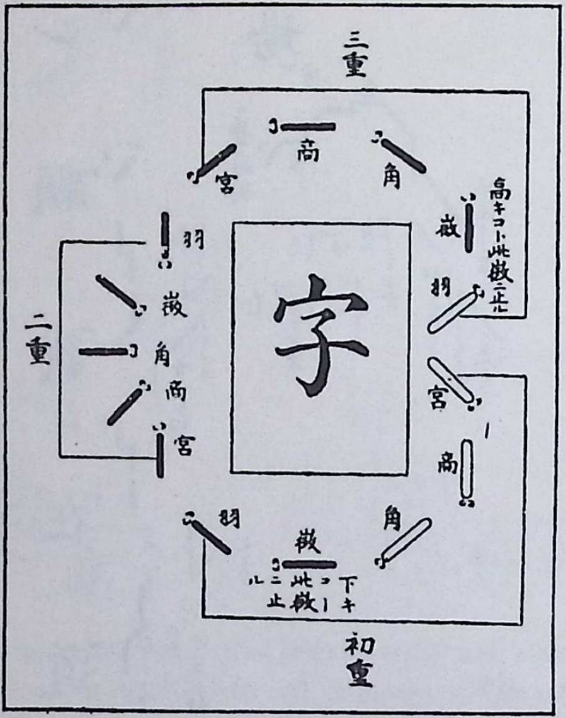

三重
宮
商
角
徴
羽
二重
徴
角
商
宮
羽
字
宮
商
角
徴
羽
初重

Fig. 10. Notation of the three registers of five tones.
Shingon sect, system of Kakui.
Synoptic table taken from Gyosan taigaishū.

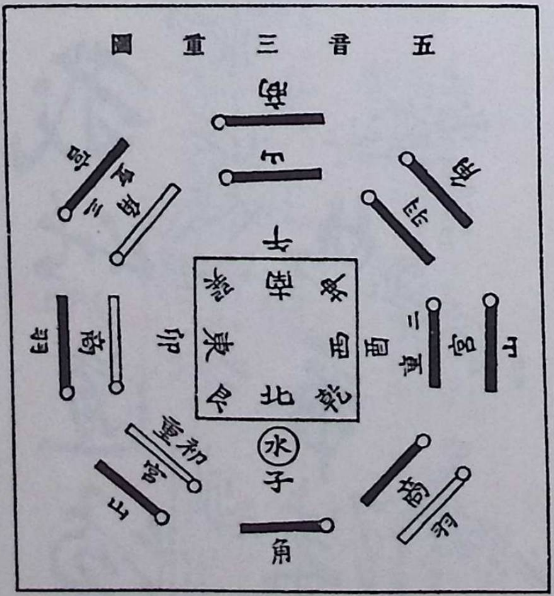

五音三重圖
宮
商
角
東
北
水
子
初重
宮

Fig. 11. Notation of the three registers of five tones.
Shingon sect, system of Kakui.
Synoptic table taken from Gyosan taigaishū.

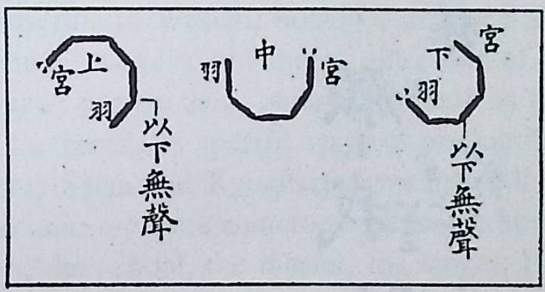


Fig. 12. Notation of the three registers of five tones. Shingon sect, system of Kakui. Synoptic table taken from Gyosan taigaishū.

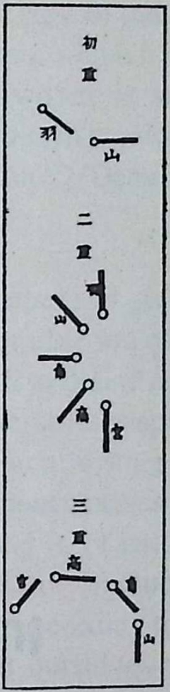


Fig. 13. Notation of the three registers abbreviated (eleven tones). Shingon sect, system of Kakui. Synoptic table taken from the Shingi shōmyō daiten.

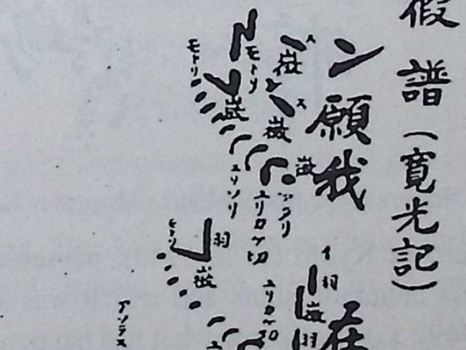


Fig. 14. The scattering of flowers (first verse).
Kari-bakase ("borrowed notation").
Manuscript of Kankō. Shingon sect, Shin school.

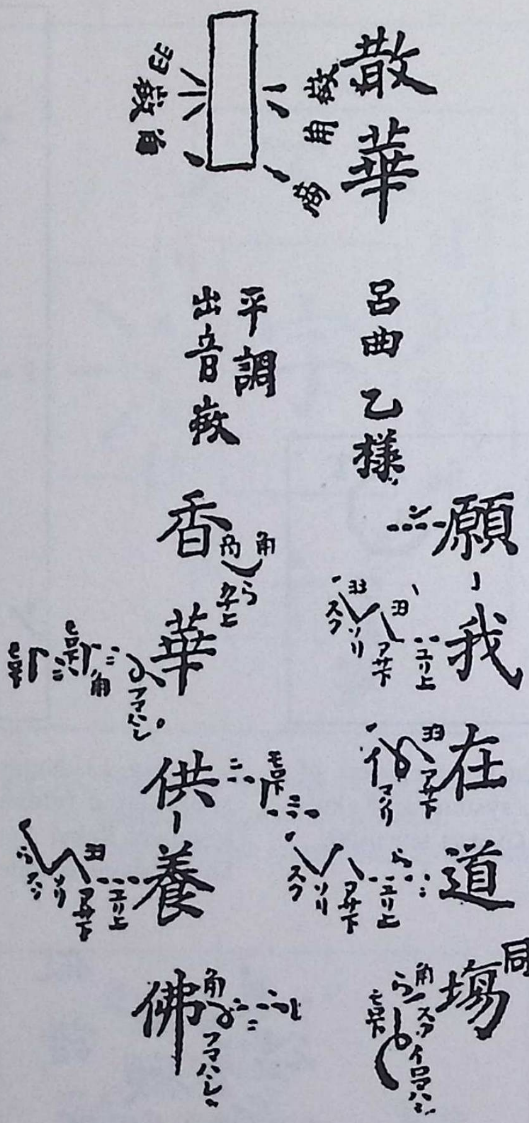


Fig. 15. The scattering of flowers (beginning). Modern Meyasu notation. Tendai sect, Ōhara school.

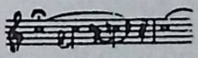
"Matsumoto Bunzaburō of Kyōto (1876-1943), possessed a handwritten fragment furnished with more or less neumatic signs and which was said to date from the Nara period (Tempyō era, 729-749); I do not know what has happened to it since his death, nor whether the dating was valid. The first documents of certain dating are of the twelfth and thirteenth centuries, which correspond to the Sung period in China. Is this kind of notation a Japanese invention? The Japanese are better borrowers than inventors; we naturally think of China. In that country where Buddhism has been on the decline since Sung times, the only specimen of ancient neumes which has been reported until now is found in the manual of hymnology of the Taoist Canon (*Tao-tsang*) entitled 'Standards for the jade tones' (*Yü-yin fa-shih*), which seems to date from the Northern Sung (960-1126), even though the version contained in the *Tao-tsang* is later than this dynasty: but doubtless the hymns of the

Yü-yin fa-shih, if not the notation that accompanies their texts, may be older. Between the characters of the text longer or shorter sinuous lines are inserted, which obviously denote melismata and which are completed by phonetic indications written in small characters between the lines or beside them. We saw above all that the Taoist hymnology owes to that of the Buddhist. Were these neumes a borrowing from Buddhism? " (Demiéville 1980:54).

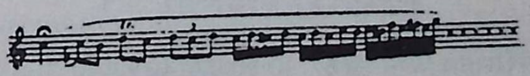
Vocal Technique

"Vocal formulae" bind the essential notes of the song together and give the psalmody its characteristic pattern and colour. In Japanese, these formulae are called Setsu 節 "sections" or Kyokusetsu 曲節 "melodic sections". It is difficult to define and especially to transcribe in Western notation, the vocal formulae which are strictly speaking, neither melodic traits or ornaments, since one of them is a note which is sung "bolt upright" (Sugu), nor are they "phrases" since some of them consist of punctuations of the voice or of the breath, in specific ways of placing the voice, of emitting it, of cutting it, etc. The terms Setsu and Kyokusetsu are generally used in the sense of "melody, air". These formulae are quite numerous and, as we have seen above, vary according to the mode, the sect, the school, the master, the singer. Here we shall limit ourselves to naming and describing some of them.

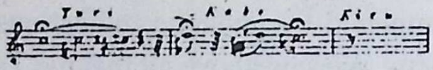
The principal vocal formulae of the psalmody (Kyokusetsu 曲節). *Yuri* ユリ (or, 由里 or in abr. ユ, 由). "Tremolo" sound (from *yuru* 搖る "to cause to tremble, swing"). It is the most frequent formula of all. The note on which the yuri is performed in a given piece, first or fifth, determines the "genre" of the mode of that piece (tonic genre, Kayō 甲様, or dominant genre, Otsuyō 乙様). In the Shingon sect, the Yuri of Ryo, called "great Yuri"/ Ō-yuri (大由), may be transcribed as follows:



This transcription is very approximate and the "great Yuri" seems to be often performed as a simple trill of a note or of about half a note, either high or low, preceded by a more or less long sustaining. The Yuri of Ritsu, or "little Yuri", Kō-yuri 小由 (コユ) is a longer and increasingly rapid tremolo, which seems to be generally accompanied by a raising of the voice:



Other varieties of the Yuri are the Yuri-age 由上 "tremolo with a rise", the Yuri-ori 由下 "tremolo with a descent", the Fuji-yuri 藤由 "tremolo in the form of a cluster of wisteria", which begins with slower and more extended intervals and ends with more rapid and increasingly slower "quivers", etc. The Yuri also appears in more complex formulae like the Yuri-kake-kiru ユリカケキル "tremolo-suspended-cut" which can be rendered thus (this formula is suited to the Ryo mode of Shingon):



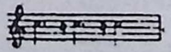
In this formula the silence which follows the beginning of the kake indicates a "cutting short of the voice but not of the breath" (setsuon fusessoku 切音不切息), that which follows the end of the Kake is an actual "cutting short", Kiri キリ, of the breath. The crescendo that marks the rising at the 2nd of Kake, where the voice stops while sustaining, is a "thrust" of voice (osu 押す, オス), and the sustained pause is called "voice from the back of the throat" (negoe 根音).

Sori ソリ (abr. ソ). "Curved" sound (from *soru* 反る "to bend or curve"). This formula, which in the Shingon is suited to the Ritsu mode, is a sliding (glissando) rise of the voice (as we curve an arc).

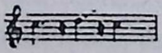
Sugu スグ (abr. ス). "Bolt upright" and quite short sound, without any distinctive feature. This term is especially used when indicating the fact that the dominant note should not be "tremolo", except as an exception.

Uchitsuke 打付 (or ukegoe 受音). Sound "transmitted by beating" (uchitsuke 打付), by which one "receives" (ukeru 受る) the voice from one syllable to another, i.e. one begins to pronounce a syllable before cutting short the emission of the voice which served for singing the preceding syllable.

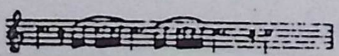
Modori モドリ. Sound "which returns" (from *modoru* 戻る "to return, to turn back"). In Ryo, it is the same note repeated thrice, with two breaks of the voice (but not of the breath: glottal stops):



In Ritsu, it is a rising at the second with the same breaks:



This formula becomes the Iro-modori "coloured Modori" when a double trill called iro 色 (イロ) is inserted between the two glottal stops:



Furi フリ. "Shaken" (from *furu* 振る "to shake, to rattle"). It is a tremolo followed by a descent of one note or of about half a note, then by a return to the original note.

Suteru ステル. "To let go" the voice, to allow it to fall almost to extinction as in an "Ah !..." of consternation.

Hana ni ireru 鼻入. Nasal voice.

Besides these vocal formulae, of which the few preceding indications give but an incomplete and inexact idea, the technique of Bombai seems to take into account to a certain degree, for the psalmody of texts written in or transcribed in Chinese, the *four tones* of the Chinese language (shishō 四聲). These tones, which have been passed down in Japan in a very incorrect manner and most of the words to which they are assigned do not correspond to the actual Chinese tones, are described as follows in the Shingon sect: (1) the even tone (hyōjō 平聲) is flat and relatively low, the words assigned to it are sung on the 1st, 2nd, 3rd (or 4th), etc. degrees; (2) the rising tone (shōjō 上聲) is higher and briefer, it is sung on the degrees of the 5th or the 6th; (3) the parting tone (kyoshō 去聲) is characterised by a long rising of the voice, from the 4th to the 5th or from the 5th to the 6th, etc.; (4) as for the entering tone (nisshō 入聲), suited to words with a consonantic ending, it is brief and forced, and is sung with a descent from the 6th to the 5th or from the 5th to the 4th, etc. The tones are also related to the vocal formulae. A rising formula like the Sori will carry on rather a word assigned to the parting tone, or even the tone of a word will be modified because of the vocal formula or of the degree which the musical notation indicates for this word, etc. There are complicated rules fixing the modifications received by several tones in succession. Moreover, the tones vary according to the pronunciation, Kanon 漢音 or Goon 呉音. Certain tones (the even and the rising) are also assigned to the syllables of the Japanese Kana, etc. In any case, the rules apply especially to the reading aloud of texts (shōyomi 聲讀), which is not psalmody properly speaking, or even to a variety of psalmody called Kōshiki 講式, recitation of prayers, declarations, etc. In the most ancient manuscripts of Kōshiki, small circles marking the four tones in the four corners of the characters (and doubled to mark sonorous initial consonants) replace musical notation. Much practice is needed to grasp and analyse exactly all these technical procedures of which written documents give hardly a hint.

It is the same case with *rhythm* and *measure* (which the notation of Bombai neglects completely). In the Tendai sect, one distinguishes four categories of melodies from the point of view of rhythm:

1. Jokyoku 序曲, melodies with irregular rhythm (the most numerous);
2. Teikyoku 定曲, melodies with a fixed rhythm (divided into regular measures);
3. Gukyoku 倶曲, a combination of the first two categories;
4. Hakyoku 破曲, melodies belonging neither to the first category nor to the second, i.e. with an absolutely free and changing rhythm.

"*Measure*", ma 間, seems to mean an emission of the voice. In the melodies with fixed rhythm, these measures can be of two beats (raku-byōshi 樂拍子), or of three beats (hongyoku-byōshi 本曲拍子). The beats are designated by the term hyō 拍 "to clap, to beat", and there are different ways of marking time either binary or ternary, by subdividing or by multiplying the beat. These beats are called hyōshi 拍子, a term which actually designates wooden clappers. In some manuscripts of the Shingon sect one finds yet more indications of a rhythmic order, but its terminology is quite obscure.

In fact, the theory of rhythm seems ill-established in the Bombai and it is by oral imitation that singers learn to rhythm the pieces. Finally, it must be observed that the song is always in unison. Buddhist psalmody ignores polyphony.

Texts set to psalmody

The principal texts which are intoned according to the Bombai procedure can be classed into three categories: I. Bonsan/Sanskrit hymns, II. Kansan/Chinese hymns, III. Wasan/Japanese hymns.

I. Bonsan/Sanskrit hymns
  1. anterior hymns (a) general (b) particular
  2. posterior hymns (a) general (b) particular

II. Kansan/Chinese hymns
  1. Bai or Bombai (a) earlier hymns (b) middle hymns (c) later hymns
  2. Sange
  3. Bonnon
  4. Shakujo

III. Wasan/Japanese hymns
  1. Wasan proper
  2. Kyoke/sermons
  3. Kunkada/Chinese stanzas sung in Japanese style

I. *Bonsan* or 梵讃, Sanskrit hymns transcribed into Chinese. The Chinese Canon contains a good number of them, transcribed under the Sung towards the end of the 10th century (T 1055, 1107, 1131, 1196, 1197, 1677, 1682, 1683, 1684, etc.).

In Japan the collection of the Tendai sect entitled *Ōhara gyosan kemmitsu shōmyōshū* 大原魚山顯密聲明集（short title *Rokkanjō* 六巻帖）gives the following list of them:

Shicchisan	七智讃	"Hymn to the four knowledges"
Dainichisan	大日讃	"Hymn to Vairocana"
Bussan	佛讃	"Hymn to the Buddha"
Hyakujisan	百字讃	"Hymn in hundred letters"
Shotensan	諸天讃	"Hymn to the Gods"
Kikkeisan	吉慶讃	"Hymn to the Blessed One"
Shinryakusan	心略讃	"Summarised Hymn"
Fugensan	普賢讃	"Hymn to Samantabhadra"
Amidasan	阿彌陀讃	"Hymn to Amida, etc.

For the Shingon sect, the *Gyosantaigaishū* 魚山蠆芥集 adds:

Fudōsan	不動讃	"Hymn to Acala''
Shiharamitsu	四波羅蜜	"The Four Perfections/Pāramitā"

Kongōsatta 金剛薩埵	"Diamond Being/Vajrasattva"
Kongōhō 金剛寶	"The Diamond Jewel"
Kongōgō 金剛業	"The Diamond Acts," etc.

These texts are intoned only in Esoteric ceremonies. They are divided into anterior hymns (Zensan 前讚) and posterior hymns (Gosan 後讚) according to when they are sung in the course of the ceremonies, and also into general hymns (Sōsan 總讚) and particular hymns (Bessan 別讚), depending on whether they involve a group of people or of doctrines, or a particular individual. The programme of a ceremony in the Shingon sect contains, for example:

1. anterior hymns
   (a) general hymns: hymn to the four knowledges and summarised hymn
   (b) particular hymn: hymn to Acala.
2. posterior hymns
   (a) general hymns: the same as above, but translated into Chinese
   (b) particular hymn: hymn to the Buddha.

As a specimen, we shall quote the Hymn to the Four Knowledges (Shichisan 四智讚; fig. 1). Sanskrit text transcribed in T 876 and T 957: *Oṁ Vajrasattva-saṁgrahād vajraratnam anuttaraṁ vajradharma-gāyanaiḥ vajrakarmakaro bhava*. Chinese translation in T 866 ch.4 end, meaning: Om! Captivated by the Diamond Being, (we obtain) the incomparable Diamond Jewel! By the songs of the Diamond Law, set yourself to accomplish the Diamond Acts!

II. *Kansan* 漢讚 Hymns translated or composed in Chinese. Four categories of these can be distinguished called Shikahōyō 四箇法要 "the four essential parts of the Dharma":

1. Bai 唄 or Bombai 梵唄	the "psalmody" proper
2. Sange 散華	"the scattering of flowers";
3. Bonnon 梵音	"the brahmic voice"/brahmaghoṣa
4. Shakujō 錫杖	"the sistrum".

The Kansan are sung in all sorts of ceremonies, Esoteric as well as Exoteric.

1. *Bai* 唄 or *Bombai* 漢讚 or even *Sanju* 讚頌 The hymns called Bombai (in the strict sense) are divided into three categories, called earlier, middle and later. They are always sung in the same order:

(a) Prior hymn (Shobai 初唄, the Bombai proper): in Exoteric ceremonies it is the Nyoraibai 如來唄 (cf. fig. 6), a stanza taken from the Śrīmālāsūtra (T 353), the meaning of which is: "The marvellous form-body/rūpakāya of the Tathāgata is without equal in the world. It is incomparable, inconceivable; that is why we pay homage to it!" In the Esoteric ceremonies the Ungabai 云何唄, a stanza taken from the Nirvāṇasūtra (T 374 ch.3) is used: "How has he obtained longevity and an unbreakable Vajra body? And by what factor has he acquired an irresistable force?"

(b) Middle hymn (Chūbai 中唄): for all the ceremonies it is a stanza of the Śrīmālāsūtra which follows the Nyoraibai above. It means: "The form of the Tathāgata is inexhaustible and it is the same for its Wisdom. All its Essences are permanent; that is why we pay homage to it!"

(c) Later hymn (Gobai 後唄), a stanza taken from Sūrya-pradīpa-sūtra (T 638 ch.1): "To Him who resides in the world as in space, like a lotus which does not touch the water, to him whose purity of spirit surpasses all, to the Supreme Saint/Mahāmuni, reverence and homage!"

All these stanzas were already being intoned in China in the T'ang period.

2. *Sange* 散華 "the scattering of flowers". Stanzas intoned by those who officiate while scattering flower petals, either real (petals of lotus or of chrysanthemum or even leaves of the Chinese anise tree) or of coloured paper. As we have seen above, this ceremony was well known in China in the T'ang period. It is based on canonical texts such as the Prajñāpāramitā in 25,000 stanzas (T 223, its entire ch.8, 277-279 is entitled Sange): "Excellent men or women who scatter (the petals of) even a single flower in the air whilst thinking of the Buddha will be delivered from pain/duḥkha and will obtain inexhaustible Felicity", or even on this passage from Sukhāvatīvyūha (T 360 ch.11.272b): "They take the oath to be reborn in the kingdom of Amida by the deflection of merits which consists of hanging clothes, of lighting lamps, of scattering flowers or of burning incense". The first and the third of the three stanzas which constitute the text of the Sange are always the same. The second varies according to the Buddha to whom the ceremony is consecrated: Śākyamuni, Amitābha, Vairocana, Bhaiṣajyaguru, etc.

1st stanza (cf. fig. 15 and its the transcription): "On the threshold of Awakening, we want to make an offering of fragrant flowers to the Buddha!"

2nd stanza (to Śākyamuni): "To Him who has no equal in the ten directions, neither among gods nor among men, neither in this world in the cells of the erudite or in the stellar palaces, nor in the skies, to the virile, to the Bull, to the Supreme Saint/Mahāmuni, unequalled in the whole world, on mountains and in forests!"

3rd stanza: "May this Merit [which we are about to acquire] be of profit to all! May we all, we and the beings, achieve the path of the Buddha! To the Buddha this offering of fragrant flowers!"

3. *Bonnon*/Brahmasvara 梵音 "the brahmic voice". They are the following stanzas, taken from the Avataṁsaka-sūtra (T 279). "The most beautiful flowers of the ten directions, we have scattered in the ten directions as an offering to the Venerable Śākya and to all the Tathāgatas! Flowers of precious lotuses, other-worldly, innumerable, all having marvellous colours, we have offered to the Sūtras of Mahāyāna and to all the Buddhas!"

4. *Shakujō* 錫杖 "sistrum". Long stanzas divided into nine (or three) sections. At the end of each section the officiating monks shake the sistrum rhythmically causing its metallic rings to jingle. The beginnings of stanzas are taken from the Avataṁsaka-sūtra (T 279 ch.14). The rest appear to have been written by a Chinese author or an unknown Japanese.

Here is the translation of the first three sections:

(a) "Sistrum in hand we wish that beings institute great assemblies of charity so as to reveal the path in conformity with the reality and to render homage to the Three Jewels (twice)!"

(b) "With a pure spirit, let us render homage to the Three Jewels! Producing a pure spirit, let us render homage to the Three Jewels! May we render homage to the Three Jewels with a pure spirit!"

(c) "The Buddhas of the three times, sistrum in hand, rendered homage to the Three Jewels. That is why, prostrate, we also render homage to them!"

III. *Wasan* 和讃, Hymns in Japanese. We can distinguish three types of them:

1. the Wasan proper, which are in verse
2. the Kyōke 教化 "sermons", either in more or less free verse or in prose
3. the Kunkada 訓伽陀 "(Chinese) stanzas read in Japanese style".

In the Heian period, the Wasan was especially favoured by the Tendai sect, particularly by the masters of the Sammon branch 山門派 (for example, Genshin 源信) who were the precursors of the Jōdo sect. It was in this latter sect, in the Kamakura period, that the Wasan had its most famous poets, notably Shinran 親鸞 (1173-1262), the great reformer who founded the Shin sect 眞宗; and Ippen 一遍 (1239-1289), founder of the Ji sect 時宗. The hymns of Shinran (whose authenticity is sometimes in question) have remained the most popular of all till today.

Here are some specimens of each genre of Wasan:

1. The Wasan proper: Sharisan 舎利讃 by Ennin (Jikaku Daishi, Tendai sect), intoned for the first time in 860. It is the most ancient Wasan known.

佛ノ御舎利ハ．遇フコ
ト難シヤ．敬フコト難シヤ．一度モ遇ヒテ．誠心ニ禮
メバ．悪趣ヲゾ離ルルヤ．淨土ニゾ早ク生ルルヤ...

Hotoke no o-shari wa, ō koto katashi ya, uyamō koto katashi ya; hitotabi mo aite, magokoro ni orogameba, akushu wo zo hanaruru ya, jōdo ni zo hayaku umaruru ya... Translation. "Hymn to the Relics. It is difficult to find the Relics of the Buddha, difficult to venerate them. But if one finds any, if only once, and if one venerates them with sincerity, one will leave the bad destinies and soon be reborn in the Pure Land, etc."

2. Kyōke of Kakuban 覺鑁 (1095-1143, Shingon sect):

龍
女ハ佛ニナリニケリ．ナドカ我等モナラザラム．五障
ノ雲コソアツクトモ．如來月輪カクサレヌ．モノコソ
アリケレ．

Ryūnyo wa hotoke ni nari ni keri, nado ka warera mo narazaramu? Goshō no kumo koso atsukutomo, nyorai gachirin kakusarenu, mono koso arikere. Translation. "The daugher of the Nāga Sagara became a Buddha. Why then should we not also become Buddhas? Thick are the clouds of the five obstructions; but the orb of Tathāgata's moon is not at all obscured by them."

3. Kunkada (of the tradition at Horyuji 法隆寺):

極樂淨土ノ東門ハ. 難波ノ海ニゾ
ムカヘタル. 轉法輪所ノ西門ニ. 念佛スル人マ井レ
タテ. 雪ツキ氷解クル日. 鷄鳥ヲトモナツテ法音ヲ傳
ヘ. 月殘リ露結ブ朝. 籬花ヲ折リテ佛界ニ供ス.

Gokuraku jōdo no tōmon wa, Naniwa no umi nizo mukaetaru; tembōrinjo no seimon ni, nembutsu suru hito mairetate. Yuki tsuki kōri tokuru hi, keichō wo tomo natte hōon wo tsutae; tsukinokori tsuyu musubu ashita, rika wo otte bukkai ni gusu. TRANSLATION. "The Eastern portal of Paradise faces the sea of Naniwa [Osaka]; at the Western portal of the Sermon hall, the faithful gather to practise the Nembutsu. In days of melting snow or thawing ice, even by the crowing of the cock, are the sounds of the Dharma spread. In the morning, when beneath the moon's last rays, dew forms, we collect flowers from hedges to make an offering to the Land of the Buddha".

Besides the above-mentioned texts, other varieties are intoned in the ceremonies of different sects and schools: Sutras, formulas, prayers, etc. It is a vast literature.

There is valuable information about the Bombai in China towards the end of the T'ang in the travelogues or in the documents brought back by Japanese pilgrims of that epoch.

The history of psalmody in Japan is known through the lists of transmissions which give little information about the activity of the masters whose names they enumerate. There are plenty of documents, mostly manuscripts conserved in temples. The vocal technique, the different systems of notation have to be methodically described or codified. They vary according to the sect, the school, the temple and even the master. Its teaching has remained traditional and essentially oral. This teaching is connected with philosophical or religious speculations. Correspondences have been established between the five tones and the Five Buddhas, the five knowledges, the five elements, the five directions, the five seasons, the five viscera, etc.; between the twelve chromatic degrees and the twelve months, the twelve cyclical characters, etc.; between the Ryo mode and the Vajradhātu, the Ritsu mode and the Garbhadhātu etc.

In the summer of 1928, a big exhibition of documents relating to psalmody was organised at Koyasan. More than a thousand texts, both handwritten and printed, covering the whole story of the Bombai in Japan, from the epoch of Nara down to our days, were on display. Lectures and conferences were given on this occasion by specialists of different sects, coming from different parts of the country. The principal research works of these decades are as follows:

On Japanese musical theory in general: the classical work of Tanabe Hisao 田邊尙雄, *Ongaku no genri* 音樂の原理 "The principles of music", Tokyo 1916, 4th ed. enlarged in 1924.

Tanabe Hisao 田邊尙雄, *Nihon ongaku kōwa* 日本音樂講話 "Lectures on Japanese music" (with an appendix on Buddhist psalmody), Tokyo 1926.

Iba Takashi's 伊庭孝 voluminous work, *Nihon ongaku gairon* 日本音樂概論 "Treatise on Japanese music", Tokyo 1928.

On vocal music in Japan: Takano Tatsuyuki 高野辰之, *Nihon kayōshi* 日本歌謠史 "The history of chant in Japan", Tokyo 1926.

On psalmody in the Shingon sect, several articles by Ōyama Kōjun 大山公淳, Mizuhara Gyōei 水原堯榮, Iwahara Taishin 岩原諦信 and Horizaka Shōzen 堀坂性禪, which have appeared in the review of the University of Koyasan, *Mikkyō kenkyū* 密敎研究, 1924-1929.

A historical account published by Ōyama Kōjun in the collection *Nihon shūkyō daikōza* 日本宗敎大講座, vol.XII, Tokyo 1929.

Several manuals and collections of psalmody, printed or handwritten, the principal of these are: for the Shin school, the *Gyosan taigaishū* 魚山蠆芥集 of Chōe 長惠 (1496), often re-edited with modifications in 1569, 1649, 1683, 1685, 1711, 1743, 1834, 1892, a modern edition was published at Koyasan in 1925.

For the Shingi-shōmyō school (Buzan branch) the *Shingi shōmyō daiten* 新義聲明大典 of Uchiyama Shōnyo 內山正如 (1917).

An article by Taki Dōnin 多紀道忍 on psalmody in the Tendai sect, in the above-mentioned volume of the *Nihon shūkyō daikōza*.

Diverse manuals and collections of which the principal is the *Gyosam-mokuroku* 魚山目錄 of Shūkai 宗快 (1235-1237).

The Bugaku in the Buddhist temples of Japan

Today, the Bugaku accompanies the Bombai in the monasteries. The Bombai is purely ritual and is recited inside, while the Bugaku is performed outside and has a solemn character. The normal Bugaku stage is a wooden balcony raised in the temple courtyard. It is 3 feet high, with a length and breadth of 24 feet. On the platform one installs a stage which is 12 to 15 cm high, with a length and breadth of 18 feet. This is covered in damask silk. The lower part of the stage is covered in wood which is lacquered black. The stage as a whole is surrounded by a red lacquer fence which has a golden pole at each of the four corners. Two staircases with two or three steps go up the stage, one in front and one behind; a dark curtain covers them. Banners float from the four corners. These are called *mizuhiki* 水引 "water pullers". They symbolise an offering. A big drum and a big gong are placed on the right side of the stage. Nearby, a little foyer closed by a silken curtain is arranged for the instrumentalists. There are also two tents. The dancers from the Chinese section occupy the one on the right, the dancers from the Korean section, that on the left. If it is raining, the balcony is erected inside, and a medium-sized drum and gong are used. This becomes "the ceremony of the rain" Ugi 雨儀. A shortened ceremony is called Shikibutai 敷舞臺 "spread out stage". The balcony can be dispensed with, in which case we have the Sunadachi 沙立 "placed on the sand": white sand is spread on the field which serves as a stage. Usually there are a maximum of 50 musicians and dancers. These are the reijin 伶人 "artists". A performance by six dancers is called Taikyoku 大曲 "great piece"; by four dancers it is Chūkyoku 中曲 "moderate piece"; by two or one is Shōkyoku 小曲 "small piece". Three categories of dance can be distinguished according to their style: Babu 武舞 "warrior dances", Dōbu 童舞 "childish dances", Hashirimono 走物 "courses". According to their origin, they are classed as dances of the left Zabu 左舞 (of China/T'ang 唐 and of India/Tenjiku 天竺), and dances of the right Yūbu 右舞 (of Korea/Koma). The dances of the left pass first; those of the right follow. If each group dances a piece, it becomes the Bambu 番舞 "dance by pairs". The dance of the right is called Tōbu 答舞 "dance in response", in so far as it is the counterpart of the one of the left. They are further divided into two groups according to their dates. All that is prior to the T'ang is "ancient music"/kogaku 古樂, after the T'ang comes the "new music"/shingaku 新樂. Indian and Indo-Malayan music is placed with the ancient music, while Korean music goes with the new music.

The Melodies of Bugaku music

The chapter on music in Shūgaishō 拾芥抄 (ch. 31) enumerates eleven of the melodies or "systems"/*chōshi* 調子 used in the Bagaku. The chapter on the musical systems in the Wamyōruijushō 和名類聚抄 (ch. 49) enumerates twelve:

1. Ichikotsu 壱越. The meaning of this appellation is obscure. Its reading is strange, one would expect the reading Ichiotsu. It often happens that a melody is designated by the name of the locality of its origin: perhaps this name is related to the locality of Idiqutshari near Turfan(?). It is a melody from the T'ang, and it is used in twenty pieces of Bugaku.

2. Shada 沙陀, also an obscure name. Here again we can look for the name of a country. Shada was the name of a powerful Turkish tribe whose king, Shuyashakushin 心朱耶赤, defended the Chinese empire against Tibetan invaders and received the Chinese name of Li Kuo-ch'ang 李國昌, as recompense from Emperor Siuan-tsong 宣宗 (847-859). The Shada system, however, dated to an epoch far earlier than the one in which these events took place. Takakusu (Shigakuzasshi 18.6-7) assumes that Shada was a shortened designation of the Indian scale: *sa ri ga ma pa dha ni*, which must have been reduced to *sa dha ni*. The seven notes of the primitive scale have been subdivided into twelve by the use of half-notes as it is in the European scale. Of the seven notes, (2) ri (=ṛṣabha), (3) ga (=gāndhāra), (5) pa (=pañcama), (6) dha (=dhaivata), (7) ni (=niṣāda) are full notes; (1) ṣa (=ṣaḍja) and (4) ma (=madhyama) are half notes. If one divides the five primitive notes into half-notes, one has twelve notes. This is the chromatic scale (vikṛta) while the seven note scale is diatonic (avikṛta). There is the flat (komala) and the sharp (tīvra) as in the European scale. Thus the Shada or Sadhani melody must designate the Indian scale or a melody in this scale. The author of the Dainihonshi 大日本史 suggests that Shada 沙陀 is an error for Bada 婆陀 or *Badariki 婆陀力 the name of a melody imported into China by Sujīva of

Kucha towards the end of sixth century. The word is explained by hyōshō 平聲 "equal sound", i.e. the Chinese note kyū 宮. According to the Yo chu 樂書 of Ch'en Yang 陳暘 (1094-1097), *Badariki is a Serindian (Hu) word which signifies "the path" (dō 道, Skt. paddhati?). Badariki seems to be faulty, and the correct reading should be Sadariki 娑陀力. Sujīva was the son of a Brahmin from the Occidental Countries, artist of the vīṇā (biwa 琵琶), a very competent musician. He taught that the scale has seven notes called: (i) *Badariki 婆陀力, var. Sadariki 娑陀力 (=Skt. sādhārita), (ii) Keishiki 雞識 (=Skt. kaiśika), (iii) Shashiki 沙識 (=Skt. ?), (iv) Shakōkaran 沙侯加濫 (=Skt. ṣaḍjagrāma?), (v) Sharō 般贍 (=Skt. ṣāḍava), (vi) Hanzen 般贍 (=Skt. pañcama), (vii) Kōrisō 侯利箑 (=Skt. vṛṣabha). These designations correspond to those of the seven classical svaras of India (Epigraphia Indica 12.227). The Shada system is used in eight pieces of the Bugaku.

3. Taijiki 太食 is the third "system". Taijiki corresponds to Tajik. It is used in eleven pieces of Bugaku.

4. Banshiki 盤涉 is the traditional pronunciation, while the normal way to read it is Banshō. Mr. Takakusu is tempted to discover the name of Panjab in it. It is used in seventeen pieces.

5. Ōshiki 黃鐘 is the name of the 11th moon, this name therefore indicates a Chinese origin. It is used in four pieces.

6. Hyō 平 "the equal", is used in eighteen pieces.

7. Shō 性 "nature", ten pieces.

8. Kotsujiki 乞食 "the mendicant", six pieces.

9. Sō 雙 "the double" might apply to the Indian dvipadī. It is used only in two pieces.

10. Sui 水 "water" is probably the *sindhuka rāga* from India, five pieces.

11. Koma-no-kyoku 高麗曲 "Korean melody". All the pieces imported from Korea come from this system; 34 pieces.

12. To this list, the Wamyōruijusho 49 adds the Kaku 角 "the third".

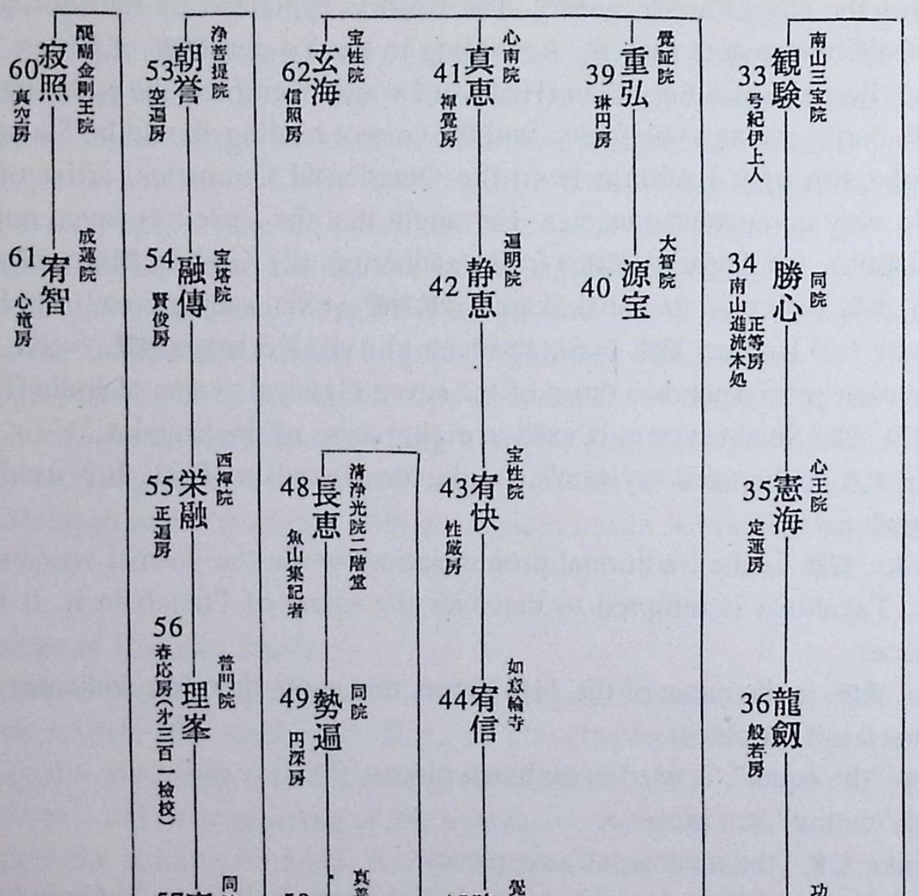
The present Court music has preserved only 29 pieces of Ichikotsu, 8 pieces of Taijiki, 7 of Hyō, 5 of Banshiki, 5 of Sō, and 4 of Ōshiki.

The families of professioal musicians were classed according to the localities in which they taught their art. The Tōgi, Hayashi, Sono and Oka families come from Osaka; the Kami, Oku, Shiba, Tanji and Kubo families from Nara; the Ōno, Tobe, Toyohara, Abe and Yamanoi families from Kyoto. A small number have remained attached to their ancient centre. Most of the others followed the Court.

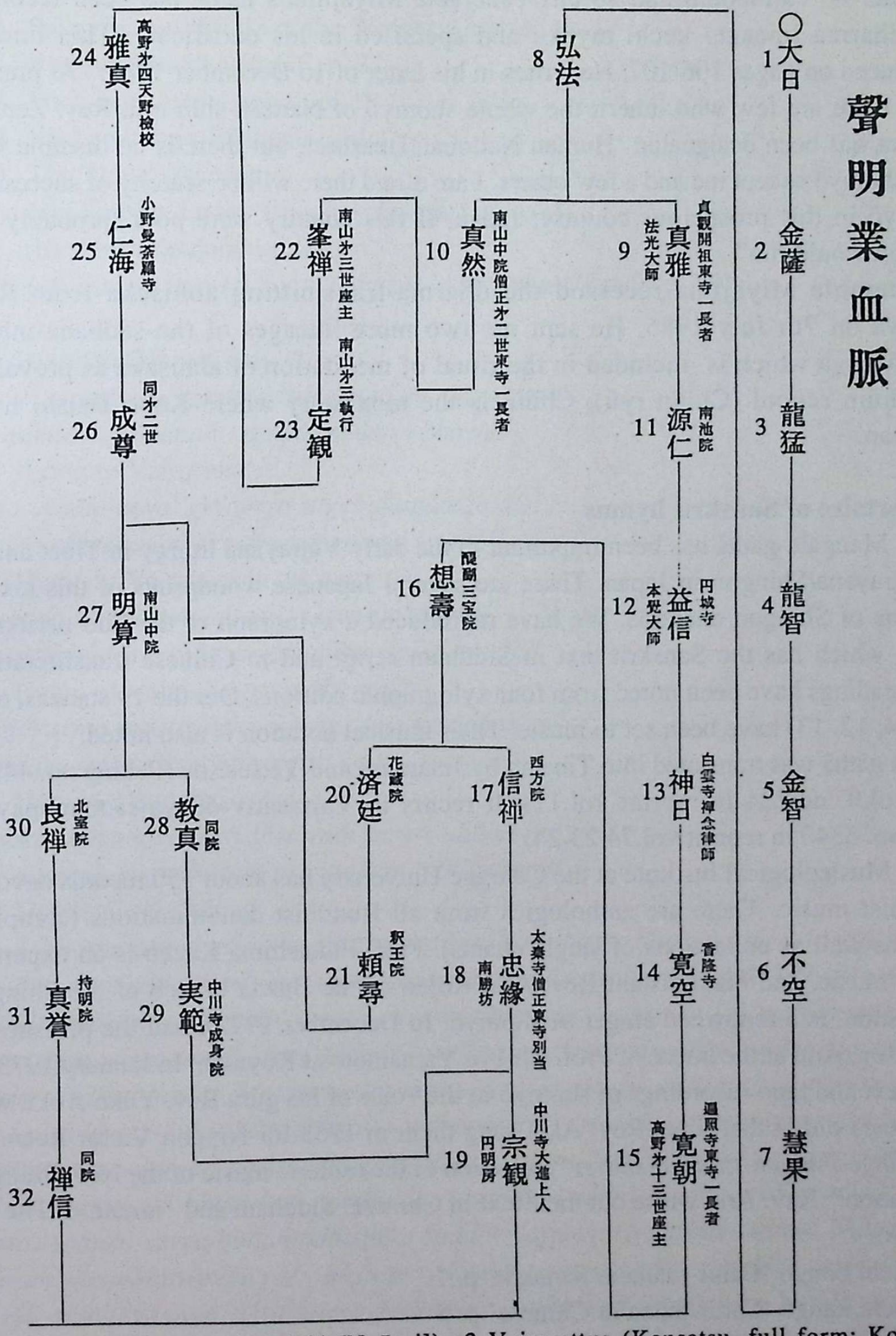
Lineage of Shōmyō

Venerable Kigyō Miyajima of Koyasan sent me the lineage of the shōmyō of Nanzan-shin-ryū, which is prevalent at Koyasan and other monasteries of Shingon such as Tōji etc. Miyajima spent several years to receive the teachings from Rev. Zenkyō Nakagawa, who is in the main lineage of transmission from Mahāvairocana → Vajrasattva → Nāgārjuna →

The Lineage of Shōmyō


南山三宝院
33 観験
号紀伊上人
同院
34 勝心
正等房
南山進流木処
心王院
35 憲海
定運房
36 龍剱
般若房
功徳聚院
37 賢任
俉蓮房
覚証院
38 覚暁
勇心房改隆然
頌文作者
覚証院
39 重弘
琳円房
大智院
40 源宝
心南院
41 真恵
禅覚房
遍明院
42 静恵
宝性院
43 宥快
性厳房
如意輪寺
44 宥信
覚証院
45 隆印
道慶房改隆法
東南院
46 重仙
俊覚房
如意輪寺
47 快助
清浄光院二階堂
48 長恵
魚山集記者
同院
49 勢遍
円深房
真善院
50 朝意
木食順良房
51 勢朝
養賢房
万徳院
52 良胤
弘忍房
浄菩提院
53 朝誉
空遍房
宝塔院
54 融傳
賢俊房
西禅院
55 栄融
正遍房
普門院
56 理峯
春応房（オ三百一検校）
同院
57 廉峯
良任房
如意輪寺
58 弘栄
定俊房
真光院
59 寂如
俊亮房
醍醐金剛王院
60 寂照
真空房
成蓮院
61 宥智
心蓮房
宝性院
62 玄海
信照房

33 Kwanken 34 Shōshin 35 Kenkai 36 Ryuken 37 Kennin 38 Kakugyō 39 Chōkō 40 Genpō 41 Shinne 42 Jōe 43 Yūkwai 44 Yūshin 45 Ryuin 46 Chōsen 47 Kwaijo 48 Chōe 49 Seihen 50 Chōi 51 Seichō 52 Ryōin 53 Chōyo 54 Yūden 55 Eiyū 56 Rihō 57 Renpō 58 Kōei 59 Jakunyo 60 Jakushō 61 Yūchi 62 Genkai


聲明業血脈
1 ○大日
2 金薩
3 龍猛
4 龍智
5 金智
6 不空
7 慧果
8 弘法
9 真雅 真観開祖東寺一長者 法光大師
10 真然 南山中院僧正才二世東寺一長者
11 源仁 南池院
12 益信 円城寺 本覚大師
13 神日 白雲寺禅念律師
14 寛空 香隆寺
15 寛朝 遍照寺東寺一長者 高野才十三世座主
16 想壽 醍醐三宝院
17 信禅 西方院
18 忠縁 太秦寺僧正東寺別当 南勝坊
19 宗観 中川寺大進上人 円明房
20 済廷 花蔵院
21 頼尋 釈王院
22 峯禅 南山才三世座主
23 定観 南山才三執行
24 雅真 高野才四天野検校
25 仁海 小野曼荼羅寺
26 成尊 同才二世
27 明算 南山中院
28 教真 同院
29 実範 中川寺成身院
30 良禅 北室院
31 真誉 持明院
32 禅信 同院

1 Mahāvairocana (Dainichi [Nyōrai]) 2 Vajrasattva (Konsatsu, full form: Kongōsatta) 3 Nāgārjuna (Ryumyō) 4 Nāgabodhi (Ryuchi) 5 Vajrabodhi (Kongōchi) 6 Amoghavajra (Fukū, full form: Fukūkongō) 7 Huikuo (Keikwa) 8 Kōbō Daishi 9 Shinga 10 Shinzen 11 Gennin 12 Yakushin 13 Jinnichi 14 Kwangū 15 Kwanjō 16 Sōju 17 Shinzen 18 Chuen 19 Shukwan 20 Saien 21 Raijin 22 Hōzen 23 Jōkwan 24 Gashin 25 Ningai 26 Seizon 27 Meizan 28 Kyōshin 29 Jichihan 30 Ryōzen 31 Shinyo 32 Zenshin

Nāgabodhi → Vajrabodhi and so on. Venerable Miyajima's name has been recorded in this dharma lineage/ kechi myaku and specified in his certificate. This lineage is reproduced on pages 106-107. He writes in his letter of 16 December 1987: "At present in Japan there are few who inherit the whole shōmyō of Nanzan-shin-ryū. Rev. Zenkyō Nakagawa has been designated 'Human National Treasure', but there is no disciple who inherits shōmyō except me and a few others. I am afraid there will be scarcity of successors of shōmyō in this prosperous country, Japan. If this country were poor, probably the succession would run".

Venerable Miyajima received the dharma-transmitting abhiṣeka from Rev. Nakagawa on 7th July 1985. He sent me two more lineages of the sādhana-mārga of devatā-yoga which is included in the ritual of meditation of abhiṣeka as prevalent in his Chūin school (Chūin ryū). Chūin is the monastery where Kobo Daishi lived at Koyasan.

The repertoire of Sanskrit hymns

The Maṅgala-gāthā has been important in the early Vajrayāna liturgy in Tibet and in the Mantrayāna/Shingon in Japan. There are several Japanese woodprints of this text in collections of Shingon dhāraṇīs. We have reproduced a xylograph of the Edo period by Shingen, which has the Sanskrit text in Siddham script and in Chinese transliteration. Variant readings have been noted from four xylographic editions. Out the 19 stanzas, only three (st.4, 12. 13) have been set to music. Their musical notation is also noted.

This gāthā was translated into Tibetan by Jinamitra and Ye.śes.sde (Peking no. 449 in reprint vol.9, no.724 in reprint vol.11). It recurs in Vajrasattv-odaya-sādhanopāyikā (Peking no. 3340 in reprint vol.74.23-24).

The Musicological Institute at the Cologne University has about 150 records devoted to Buddhist music. There are anthologies from all Buddhist denominations (complete liturgies as well as collections of single chants). Prof. Fukushima Kazuo is an expert of Buddhist music, and his assistant Rev. Arai Kōjun of the Buzan branch of the Shingon denomination, is a renowned singer of shōmyō. In December 1972 I had the pleasure of meeting Rev. Arai at the house of Prof. Chikyo Yamamoto at Koyasan. In January 1973 he sent the text and tape-recordings of shōmyō in the voice of his guru Rev. Yūko Aoki, who was 82 years old at that time. Rev. Akai sang them in 1963 for Nippon Victor Record's album *Shingi-shingon-shōmyō-shusei* "collection of the esoteric music of the New Shingon denomination". Rev. Arai wrote out their text in Chinese, Siddham and notation. The ten hymns are:

1. Shichi bongo 'Catur-jñāna in Sanskrit' p. 1
2. Shichi kango 'Catur-jñāna in Chinese' p. 5
3. Shinryaku bongo 'Mahāvairocana-stotra' in Sanskrit p. 7
4. Shinryaku kango 'Mahāvairocana-stotra' in Chinese p. 11

5. Tobo-no san ‘Stora of the Eastern Quarter’, p. 13
6. Saiho-no san ‘Stotra of the Western Quarter’, p. 17
7. Bus-san ‘Buddha-stotra’, p. 24
8. Fudo-san ‘Acala-stotra’, p. 21
9. Kikkyo bongo ‘Maṅgala-gātha’, p. 26
10. The Three Dhāraṇīs
    - (a) Sonsho darani ‘Buddhoṣṇīṣa-dhāraṇī’ p. 1
    - (b) Hokyoin darani p. 11
    - (c) Amida nyo-rai konpon darani ‘Amitābha-dhāraṇī’ p. 19

Hymn to Catur-jñana:
Oṁ vajrasattva-saṅgrahād vajra-ratnam anuttaram/
vajradharma-gāyanair vajrakarmakaro bhava//

Hymn to Vairocana:
sarva-vyādhi-kova ’gryāgrya sugatādhipate jina/
traidhātuka-mahārāja vairocana namo ’stu te//

Hymn to Vajrapāṇi in the east:
vajrasattva mahāsattva vajra sarva-tathāgata/
samantabhadra vajrādya vajrapāṇe namo ’stu te//

Hymn to Vajradharma in the west:
vajradharma susattvārtha vajrapadma susādhaka/
lokeśvara suvajrākṣa vajranetra namo ’stu te//

Hymn to Buddha:
mahākāruṇikaṁ nāthaṁ śāstāraṁ sara-vedinam/
puṇyadadaṁ guṇadharaṁ praṇamāmi tathāgatam//

Uṣṇīṣavijayā-dhāraṇī

namo bhagavate trailokya-prativiṣiṣṭāya buddhāya bhagavate/ tadyathā/ Oṁ viśodhaya-viśodhaya asama-sama samantāvabhāsa-spharaṇa-gati-gahana-svabhāva-viśuddhe abhiṣiñcatu māṁ sugata-vara-vacana-amṛt-ābhiṣekai[r] mahāmantra-padaiḥ āhara-āhara āyu-saṁdhāraṇi śodhaya-śodhaya gagana-viśuddhe uṣṇīṣavijaya-viśuddhe sahasra-raśmi-saṁcodite sarva-tathāgat-āvalokane ṣaṭ-pāramitā-paripūraṇi sarva-tathāgata-hṛday-ādhiṣṭhānādhiṣṭhita-mahāmudre vajra-kāya-saṁhatana-viśuddhe sarv-āvarṇa-bhaya-durgati-pariśuddhe pratinivartaya āyu-śuddhe samay-ādhiṣṭhite maṇi-maṇi mahāmaṇi tathatā-bhūta-koṭi-pariśuddhe visphoṭa-buddhi-śuddhe jaya-jaya vijaya-vijaya sphara-sphara sarva-buddh-ādhiṣṭhita-śuddhe vajri-vajra-garbhe vajraṁ bhavatu mama śarīraṁ sarva-sattvānāṁ ca/ kāya-pariviśuddhe sarva-gati-pariśuddhe sarva-tathāgatāś ca me samāśvāsaya[n]tu sarva-tathāgata-samāśvās-ādhiṣṭhite buddhya-buddhya vibuddhya-vibuddhya bodhaya-bodhaya vibodhaya-vibodhaya samanta-pariśuddhe sarva-tathāgata-hṛday-ādhiṣṭhit-ādhiṣṭhite mahāmudre svāhā:

Sarva-tathāgat-ādhiṣṭhāna-hṛdaya-guhyadhātu-karaṇḍa-mudrā-dhāraṇī (T 1022, by Amoghavajra)

namas tryadhvikānāṁ sarva-tathāgatānāṁ/

Oṁ bhuvi bhavana-vara vācāle vacanaiḥ culu-culu dhara-dhara sarva-tathāgata-dhātudhari padma-bhavani jaya-vare mudre sphara/ tathāgata-dharmacakra-pravartana-vajra-bodhi-maṇḍ-ālaṁkārālaṁkṛte sarva-tathāgat-ādhiṣṭhite bodhaya-bodhaya bodhi-bodhi buddhya-buddhya saṁbodhani saṁbodhaya cala-cala calantu sarv-āvaraṇa-sarva-pāpa-vigate huru-huru sarva-śoka-vigate sarva-tathāgata-hṛdaye vajraṇi saṁhara- saṁhara sarva-tathāgata-guhya-dharaṇi mudre buddhe subuddhe sarva-tathāgat- ādhiṣṭhita-dhātu-garbhe svāhā/ sarva-tathāgata-hṛdaya-dhātu-mudre svāhā / supratiṣṭhita-stūpe tathāgat-ādhiṣṭhite huru-huru hūṁ-hūṁ svāhā/ oṁ sarva-tathāgatoṣṇīṣa-dhātu-mudraṇi sarva-tathāgat-āṁśa-dhātu-vibhūṣit-ādhiṣṭhite hūṁ-hūṁ svāhā/

Amitābha-dhāraṇī

namo ratna-trayāya/ nama āryāmitābhāya tathāgatāya arhate samyak-sambuddhāya/ tadyathā/ oṁ amṛte amṛtodbhave amṛta-sambhave amṛta-garbhe amṛta-siddhe amṛta-teje amṛta-vikrānte amṛta-vikrānta-gāmine amṛta-gagana-kīrtikare amṛta-dundubhi-svare sarvārtha-sādhane sarva-karma-kleśa-kṣayaṁkare svāhā

Maṅgala-gāthā in Sanskrit, Tibetan, Chinese,
with the musical notation of the Sanskrit stanzas in use today

लक्ष्मीधरः काञ्चन-पर्वताभः त्रैलोक्यनाथस्त्रिमल-प्रहीनः।
बुद्धो विबुधाम्बुजपत्त्र-नेत्रः तन्मङ्गलं हितकरं प्रथमं प्रजानाम्॥ १ ॥
lakṣmī-dharaḥ kāñcana-parvat-ābhaḥ trailokya-nāthas tri-mala-prahīnaḥ/
buddho vibudhāmbuja-pattra-netraḥ tan maṅgalaṁ hita-karaṁ prathamaṁ prajānām//
rgya gar skad du/maṅgalagāthā
bod skad du/bkra śis kyi tshigs su bcad pa//
dkon mchog gsum la phyag ḥtshal lo//
phun sum tshogs pa mṅaḥ ba gser gyi ri bo ḥdra/
ḥjig rten gsum gyi mgon po dri ma gsum spaṅs pa/
saṅs rgyas padma rgyas paḥi ḥdab ḥdraḥi spyan mṅaḥ ba/
bkra śis des ni skye dgu shi byed daṅ poḥo/
持吉祥衆德　具相金山光　三世之導師　除滅於三垢
開敷正覺眼　猶如水生葉　是饒益衆生　最初之善慶

तेनोपदिष्टः प्रवरस्त्वकम्प्यः ख्यातस्त्रिलोके नरदेवपूज्यः।
धर्मोत्तमः शान्तिकरः प्रजानां लोके द्वितीयं शुभमङ्गलं तत्॥ २ ॥
tenopadiṣṭaḥ pravaras tv akampyaḥ khyātas tri-loke nara-deva-pūjyaḥ/

dharmottamaḥ* śānti-karaḥ prajānām loke dvitīyaṁ śubha-maṅgalaṁ tat//

* 神 °ttaraḥ

de yis ñe bar bstan pa mchog rab mi gyo ba/
ḥjig rten gsum na grags śiṅ lha daṅ mis mchod pa/
chos kyi dam pa skye sku rnams la zhi byed pa/
de ni ḥjig rten dge baḥi bkra śis gñis paḥo/
及彼所宣說　第一無動法　開示於三界　人天應供養
殊勝法能令　諸衆生永寂　是則爲世間　第二之善慶

सद्धर्मयुक्तः श्रुतिमङ्गलाढ्यः संघो नृदेवासुर-दक्षिणीयः।
ह्रीश्रीगुणाढ्यः प्रवरो गणानां लोके तृतीयं शुभमङ्गलं तत्॥३॥
saddharma-yuktaḥ śruti-maṅgal-āḍhyaḥ saṅgho nṛ-dev-āsura-dakṣiṇīyaḥ/
hrī-śrī-guṇ-āḍhyaḥ pravaro gaṇānāṃ loke tṛtīyaṁ śubha-maṅgalaṁ tat//
dge ḥdun dam pa chos ldan thos paḥi bkra śis phyug/
mi daṅ lha daṅ lha ma yin gyis mchod paḥi gnas/
tshogs kyi mchog rab ṅo tsha śes daṅ dpal gyi gzhi/
de ni ḥjig rten dge baḥi bkra śis gsum paḥo/
正妙法相應　獲得多聞慶　人天脩羅等　應供福田僧
富吉祥慚愧　功德殊勝衆　是則爲世間　第三之善慶

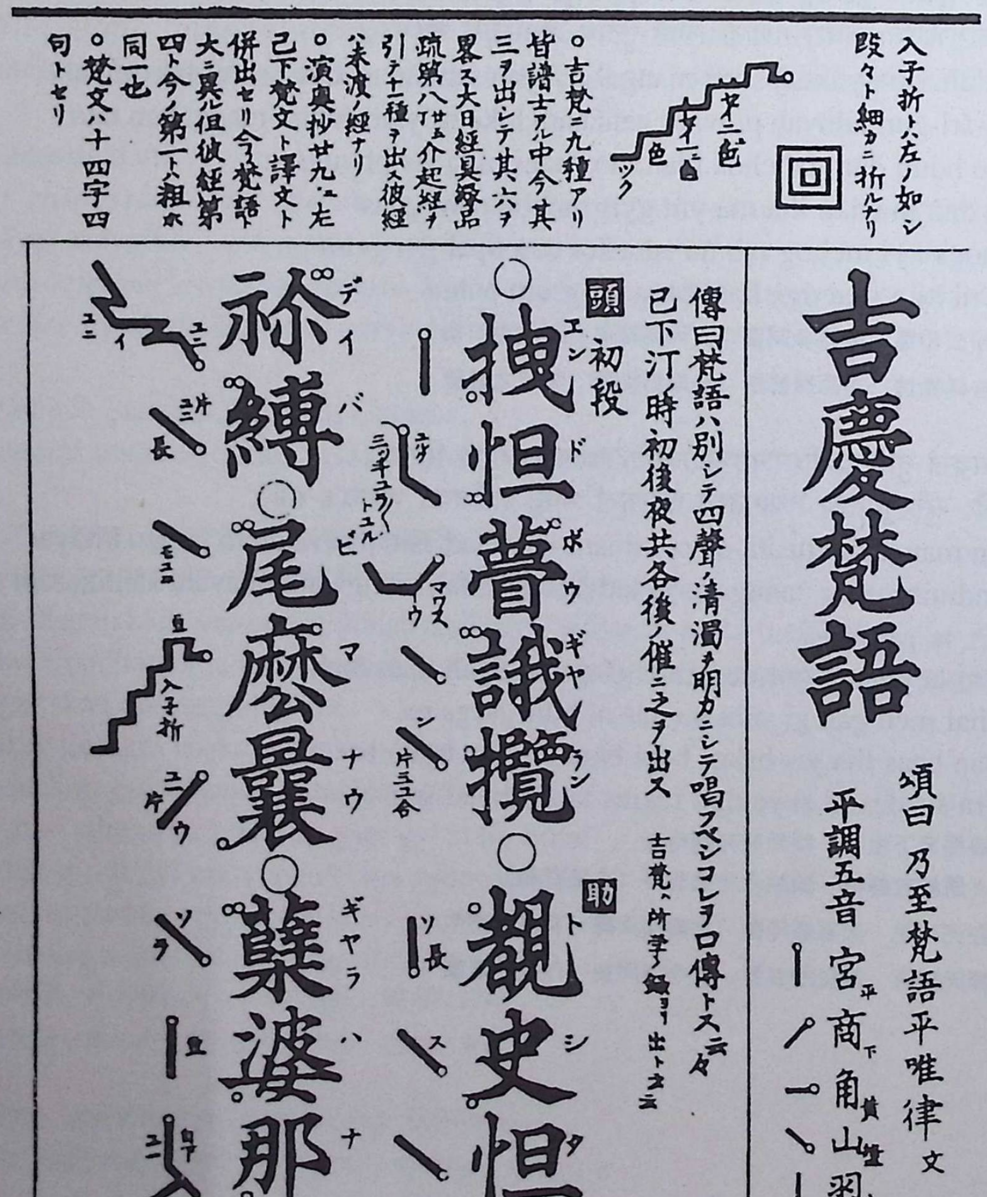
यन्मङ्गलं तुषितदेवविमानगर्भादासीदिहावतरतो जगतो हिताय।
सेन्द्रैः सुरैरनुगतस्य तथागतस्य तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥४॥
yan maṅgalaṁ tuṣita-deva-vimāna-garbhād āsīd ih-āvatarato jagato hitāya/
sendraiḥ surair *anugatasya tathāgatasya tan maṅgalaṁ bhavatu śāntikaraṁ tavādya//

* 神 parivṛtsya

ḥgro la phan phyir de bzhin gśegs pa dgaḥ ldan lhaḥi/
gzhal med gaṅ gi sñiṅ po nas ni ḥdir gśegs te/
dbaṅ bcas lha yis bskor baḥi bkra śis gan byuṅ ba/
bkra śis des ni skye dgu rnams la zhi byed śog/
諸佛都史下生時　釋梵龍神隨侍衛
種々勝妙吉祥事　願汝今時盡能得（吉慶讃語）
如在兜率陀　天宮繈時慶　及與從天降　利益諸群生
帝釋天神衆　翊從如去者　汝今得同彼　作寂之嘉慶

The Sanskrit text of stanza 4 and its Japanese reading today:

yan maṅgalaṁ tuṣita-deva vimāna garbhād ā-
yendo bōgyaran toshita-deiba bimanau gyarahana
sīd ihā vatarato jagato hitāya/
shiteika batarato jagato kitaya
sendrai[s] surair a- nugatasya tathāgatasya
saitarei-soreira dogyatashyaya tatagyatanja
tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ tavādya //
tanda bōgyaran babato senji-kyaran tahanya.



入子折ト八左ノ如シ
段々ト細カニ折ルナリ

○吉梵ニ九種アリ皆譜士アル中今其三ヲ出シテ其六ヲ畧ス大日経具縁品疏第八廿五介起経ヲ引テ十二種ヲ出ス彼経ハ未渡ノ経ナリ
○演奥抄廿九ニ左已下梵文ト譯文ト併出セリ今ノ梵語大ニ異ル但彼経第四ト今ノ第一トハ粗ホ同一也
○梵文八十四字四句トセリ

吉慶梵語

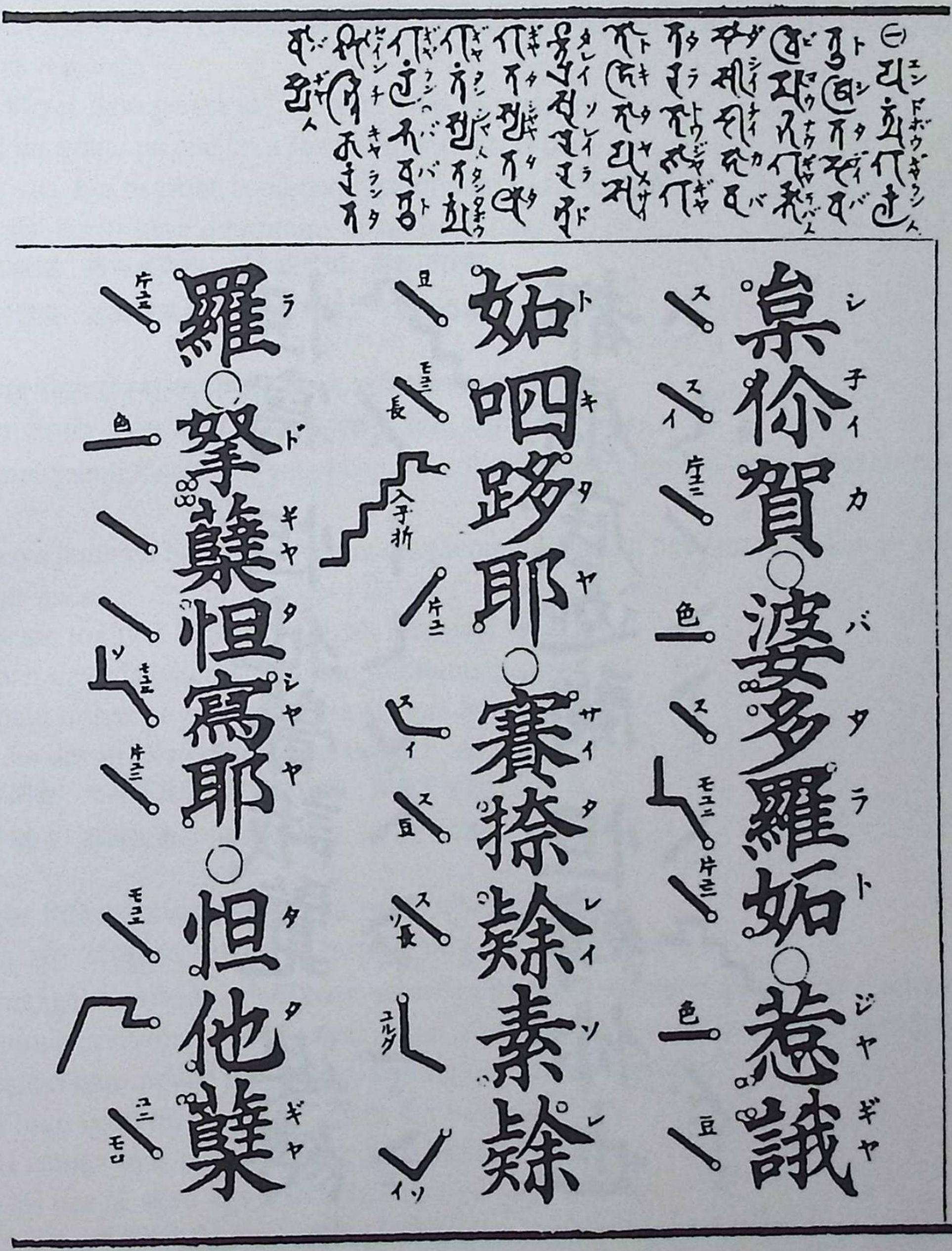
頌曰 乃至梵語平唯律文
平調五音 宮（平） 商（下） 角 山 羽（上）

傳曰梵語ハ別シテ四聲ノ清濁ヲ明カニシテ唱フベシコレヲ口傳トス云々
已下汀時初後夜共各後ノ催ニ之ヲ出ス　吉梵ハ所学録ヨリ出ト云云

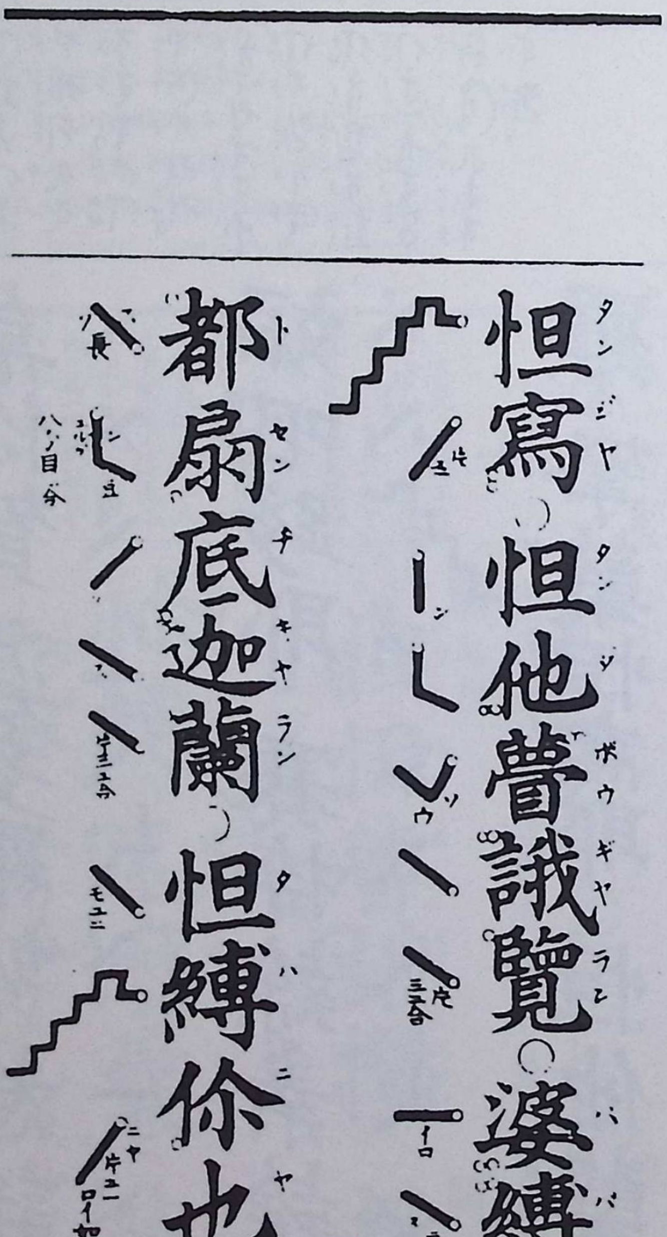
頭 初段
○拽怛瞢誐攬○
助
覩史怛祢縛○尾麽曩○蘖婆那

エン
ド
ボウ
ギヤ
ラン
ト
シ
タ
デイ
バ
ビ
マ
ナウ
ギヤラ
ハ
ナ

Maṅgala-gāthā, stanza 4


臬祢賀○婆多羅姤○惹誐
姤呬跢耶○賽捺餘素餘
羅○拏蘖怛寫耶○怛他蘖

Maṅgala-gāthā, stanza 4


怛寫。怛他冐誐覽。婆縛
都扇底迦蘭。怛縛伱也
八ノ目分

यन्मङ्गलं पुरवरे कपिलाह्वये च देवैर्महात्मभिरभिष्टुतवन्दितस्य।
आसीदचिन्त्यकुशलस्य तथागतस्य तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥५॥
yan maṅgalaṁ pura-vare kapil-āhvaye ca devair mahātmabhir abhiṣṭuta-vanditasya*/
āsīd acintya-kuśalasya tathāgatasya tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ tavādya//

* 田 -vanditair

groṅ khyer dam pa ser skyaḥi gnas zhes bya bar ni/
smad du grags pa che baḥi lha yis mṅon bstod pa/
bsam yas dge bsgrubs bsod nams phuṅ poḥi bkra śis gaṅ/
bkra śis des ni skye dgu rnams la zhi byed śog/
如在迦毗羅　勝宮城慶時　諸大威德天　稱歎而作禮
猶若不思議　如實善來者　汝今得同彼　作寂之嘉慶

यन्मङ्गलं किसलोज्ज्वलपुष्पनद्धे रामे च लुम्बिनीवने बहुदेवजुष्टे।
नाथस्य जन्मनि बभूव भवान्तकस्य तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥६॥
yan maṅgalaṁ kisalay-ojjvala-puṣpa-naddhe* rāme ca lumbinī-vane **bahu-deva-juṣṭe/
nāthasya janmani babhūva bhavāntakasya tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ tavādya/

* 田 -nāde　　** 田 mahādeva-niśre

lo ma me tog ḥod ḥbar ñams dgaḥ lum paḥi tshal /
lha maṅ dag gis bsten par mgon po bltams pa na/
srid paḥi mthar phyin pa yi bkra śis gaṅ byuṅ ba/
bkra śis des ni skye dgu rnams la zhi byed śog/
如在華園慶　光華遍嚴飾　悦樂林微尼　無量天衆居
導師初誕生　有盡後邊身　汝今得同彼　作寂之嘉慶

यन्मङ्गलं विविधदुःखविनाशनाय तुष्ट्या तपोवनमभिव्रजतोऽर्धरात्रे।
आसीत् सुरैः परिवृतस्य नमस्कृतस्य तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥७॥
yan maṅgalaṁ vividha-duḥkha-vināśanāya tuṣṭyā tapovanam abhivrajato ’rdha-rātre/
āsīt suraiḥ parivṛtasya namaskṛtasya tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ tavādya//
dgyes śiṅ nam phyed groṅ khyer mchog nas mṅon byuṅ ste/
dkaḥ thub tshal du mṅon par gśegs śiṅ tshaṅs la sogs/
lha yi tshogs gyis yoṅs su bskor baḥi bkra śis gaṅ/
bkra śis des ni skye dgu rnams la shi byed śog/
如滅除在家　種種苦時慶　中夜心歡喜　往詣苦行處
亦如諸天衆　敬禮圍遶者　汝今得同彼　作寂之嘉慶

यन्मङ्गलं भुजगराज–नमस्कृतस्य नद्यास्तटे परिवृतस्य हि चाषपंक्त्या।
शान्त्यर्थमद्भुतमभूद् भवसूदनस्य तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥८॥
yan maṅgalaṁ bhujaga-rāja-namaskṛtasya nadyās taṭe parivṛtasya hi cāṣa-paṅktyā/

śānty-artham *adbhutam abhūd bhava-sūdanasya tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ tavādya//

* 神 abhūtam

chu boḥi ḥgram na tsa śaḥi phreṅ gis yoṅs bskor ba/
śin tu rmad du byuṅ baḥi srid pa sel mdzad pa/
klu yi rgyal pos phyag byas pa yi bkra śis gaṅ
bkra śis des ni skye dgu rnams la zhi byed śog/
又如彼龍王　恭敬禮時慶　河濱衆飛鳥　環遶而行列
逮希有寂義　將摧諸有者　汝今得同彼　作寂之嘉慶

यन्मङ्गलं भगवतो द्रुमराजमूले मैत्रीबलेन विजिते बहुमारपक्षे।
नानाप्रकारमभवद् भुवि अम्बरे च तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥ ९॥
yan maṅgalaṁ bhagavato druma-rāja-mūle maitrī-balena vijite bahu-māra-pakṣe/
nānā-prakāram abhavad bhuvi ambare ca tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ tavādya//
śiṅ rgyal druṅ gśes byams paḥi stobs kyis bdud kyi phyogs/
maṅ po btul te sa steṅ daṅ ni nam mkhaḥ la/
bcom ldan bkra śis rnam pa sna tshogs gaṅ byuṅ ba/
bkra śis des ni skye dgu rnams la zhi byed śog/
猶如婆伽婆　樹王下時慶　以慈心力故　破無量魔軍
種種隨類形　遍天人世間　汝今得同彼　作寂之嘉慶

यन्मङ्गलं प्रवर्ततो वरधर्मचक्रे वाराणसी-स्थितवतः सुगतस्य शास्तुः।
गतेऽद्भुतं भुवि बभूव भवान्तकस्य तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥ १०॥
yan maṅgalaṁ *pravadato varadharma-cakre vārāṇasī-sthitavataḥ sugatasya śāstuḥ/
**gate ’dbhutaṁ bhuvi babhūva bhavāntakasya tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ tavādya//

* 神 pravarto　田 pravartatur
** 神 adbhūtaṃ bhu°　田 adbhutaṃ bhu°

groṅ khyer bā rā na sīr draṅ sroṅ mchog bzhugs nas/
chos kyi ḥkhor lo mchog bstan pa yi bkra śis gaṅ/
lha yul daṅ ḥdir śin tu rmad du byuṅ gyur ba/
bkra śis des ni skye dgu rnams la zhi byed śog/
如善逝導師　住於波羅奈　初轉最無上　法輪嘉慶時
奇特未曾有　世間時分盡　汝今得同彼　作寂之嘉慶

यन्मङ्गलं हितकरं परमं पवित्रं पुण्यक्रियाकरणमार्यजनाभिजुष्टम्।
कृत्स्नं जगाद भगवान् मुनिः शाक्यसिंहस्तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥ ११॥
yan maṅgalaṁ hita-karaṁ paramaṁ pavitraṁ puṇya-kriyā-karaṇam ārya-janābhijuṣṭam */

kṛtsnaṁ jagāda bhagavān muniḥ śākya-siṁhas tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ
tavādya//

. * 神 abhiyuṣṭim

bkra śis gaṅ zhig phan byed dam pa dag byed pa
bsod nams bya byed ḥphags paḥi skye bos mṅon bstod pa/
bcom ldan śā kya thub paḥi seṅ ges gaṅ gsuṅs pa/
bkra śis des ni skye dgu rnams la zhi byed śog/
如彼爲利益　第一吉義慶　福利所饒益　稱讃諸聖衆
遍說具德尊　牟尼釋師子　汝今得同彼　作寂之吉慶

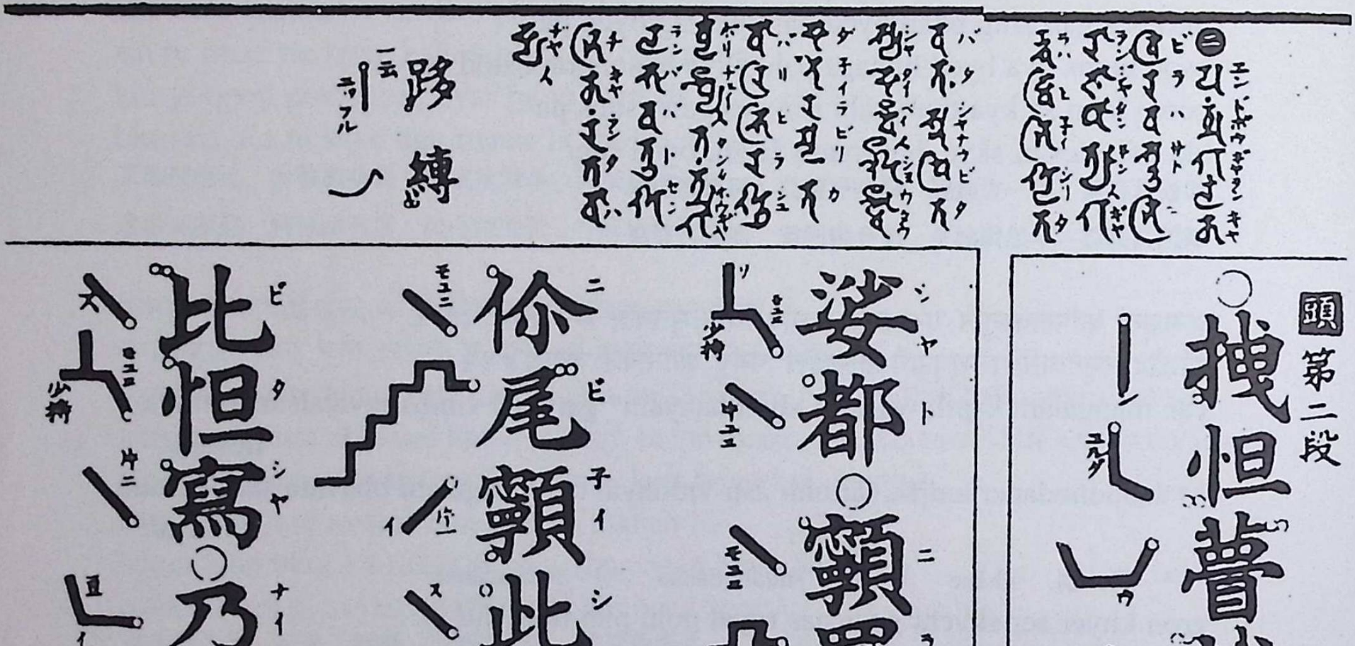
यन्मङ्गलं कपिलवस्तुनि राजधान्यां गर्भाद् विनिःसृतवतः स्नपितस्य देवैः।
शौद्धोदनेरमृतवारिभिराशुवृद्धयै तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥ १२॥
yan maṅgalaṁ kapila-vastuni rāja-dhānyāṁ* garbhād viniḥsṛtavataḥ snapitasya
devaiḥ/
** śauddhodaner amṛta-vāribhir āśu-vṛddhyai tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ
tavādya//

* 田, 羽 -dhāne ** 田 śuddhodanair 羽 śodhadānair

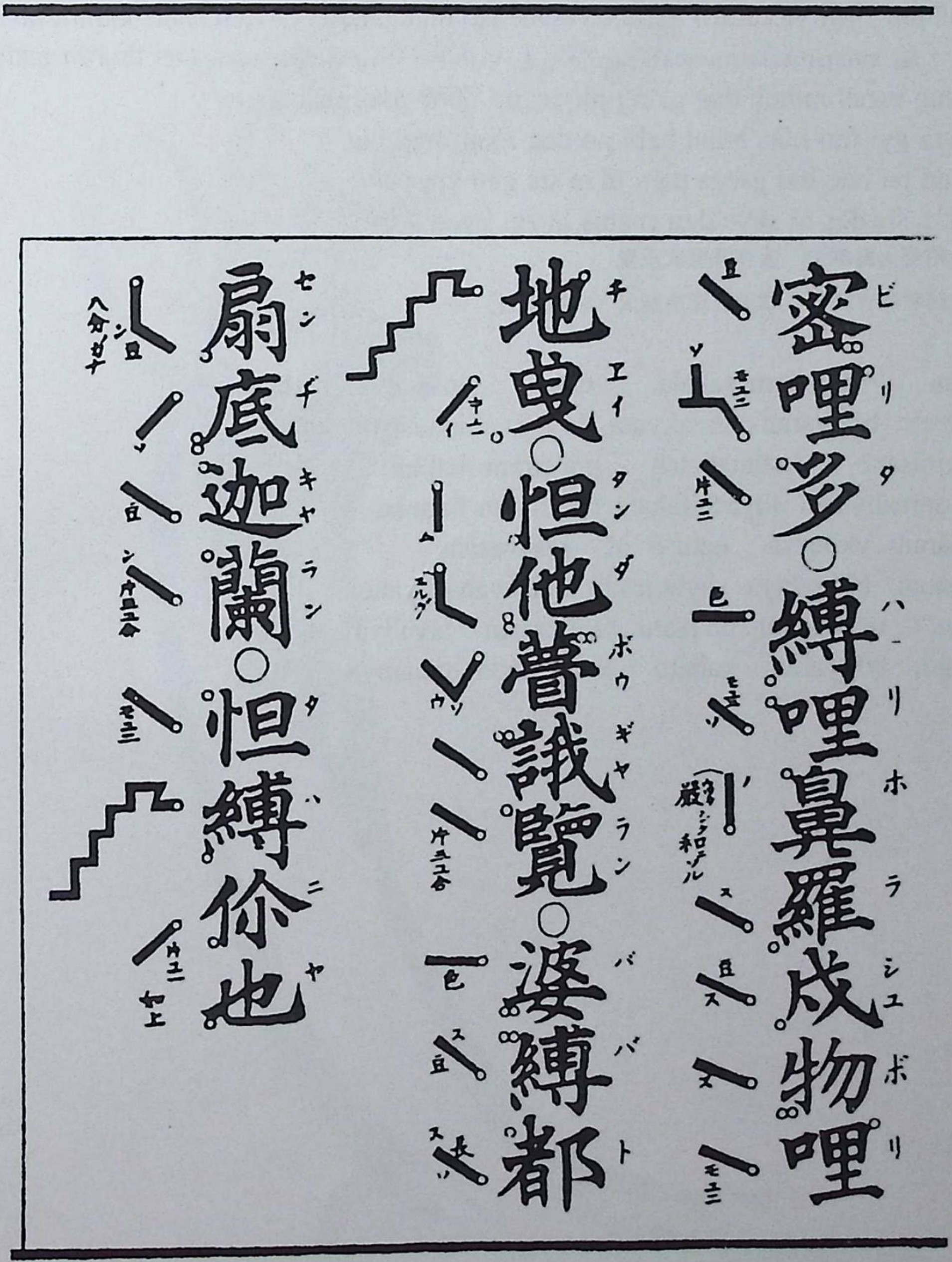
groṅ khyer ser skyeḥi gnas nas rgyal poḥi pho braṅ du/
lhums nas bltas pa ston p̣a bde gśegs zas btsaṅ sras/
myur bskrun bdud rtsiḥi chus gtor pa yi bkra śis gaṅ/
bkra śis des ni skye dgu rnams la zhi byed śog/
迦毘羅衛誕釋宮　龍王注沐甘露水
諸天供養吉祥事　願汝灌頂亦如是（吉慶讃語）

yan maṅgalaṁ kapilavastu -ni rājadhānyām
yendo bōgyaran kyabirahashato ni ranyatannen
garbhād viniḥsṛtavataḥ snapitasya devaiḥ
gyarahani bineishiritabata shyanaubitashya naibei
śauddhodaner a- mṛta- vāribhir ā- śuvṛddhyai
shyōtautaneira birita- harihora shyuboriciyei
tan maṅgalaṁ bhavatu śāntikaraṁ tavādya
tanda bōgyaran babato senjikyaran tahanya

Maṅgala-gāthā, stanza 12


頭 第二段
拽怛薔議覧
助 迦比攞婆
娑都顊羅惹駄婢糵婆
袮尾顊此哩跢縛跢沙曩
比怛寫乃吠少道娜儜羅
跢縛
三字同長

Maṅgala-gāthā, stanza 12


密哩多○縛哩臯羅戍物哩
ビリタ ハーリホラシュボリ
地曳○怛他嘗誐覽○婆縛都
チエイ タンダボウギャラン ババト
扇底迦蘭○怛縛你也
センチキャラン タハニヤ

यन्मङ्गलं सकलदोषविनाशहेतोर्वज्रासने स्थितवतः प्रवरं बभूव।
मारं विजित्य चतुरोऽपि निशावसाने तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥ १३॥
yan maṅgalaṃ sakala-doṣa-vināśa-hetor vajrāsane sthitavataḥ pravaraṁ babhūva/
māraṁ *vijitya caturo 'pi niśāvasāne tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ tavādya//

* 田 vidhṛṣṭiya śatru-vināśāvasāde 羽 vidhṛtya śatru-vināśāvasāne (मारं विधृष्टिय शत्रोर्विनाशावसादे)

sdug bsṅal mthaḥ dag gzhig phyir rdo rjeḥi gdan bzhugs te/
nam gyi tho raṅs bdud bzhi po dag rnam btul ba/
ston pa bde bar gśegs paḥi bkra śis gaṅ yin pa/
bkra śis des ni skye dgu rnams la zhi byed śog/
金剛座上爲群生　後夜降魔成正覺
現諸希有吉祥事　願汝此座悉能成（吉慶漢語）

yan maṅgalaṁ sakala doṣa vināśa hetor
yendo bōgyaran shyakyara doshya binaushya keito
vajrāsane sthitavataḥ pravaraṁ babhūva
basarashyanei shyachitahata haraharan baboba
māraṁ vidhṛtya caturo 'pi niśāvasāne
maran bijirichiya shyatoro bi neishyahashyanei
tan maṅgalaṁ bhavatu śāntikaraṁ tavādya
tanda bōgyaran babato senjikyaran tahaniya

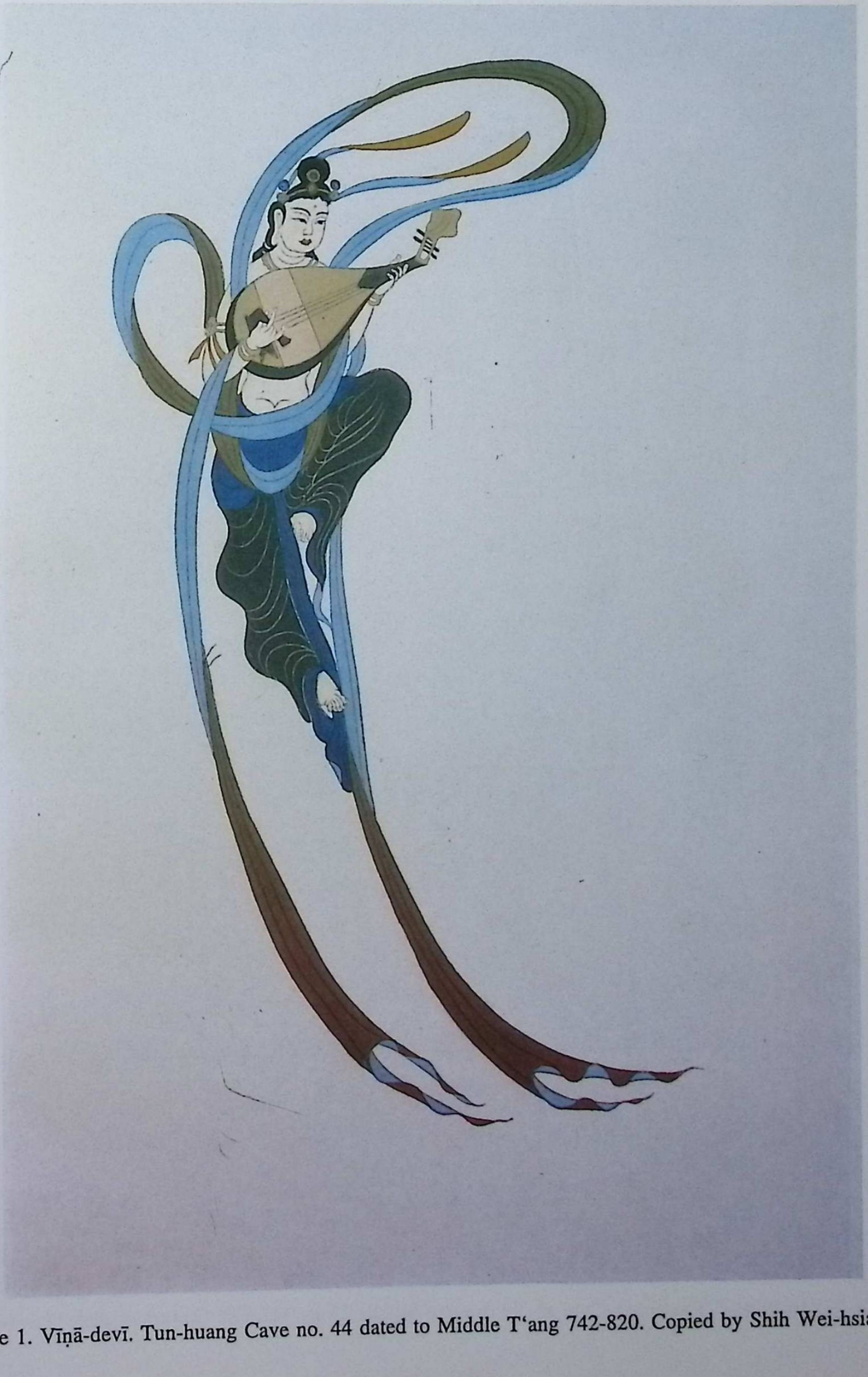


Plate 1. Vīṇā-devī. Tun-huang Cave no. 44 dated to Middle T'ang 742-820. Copied by Shih Wei-hsiang.

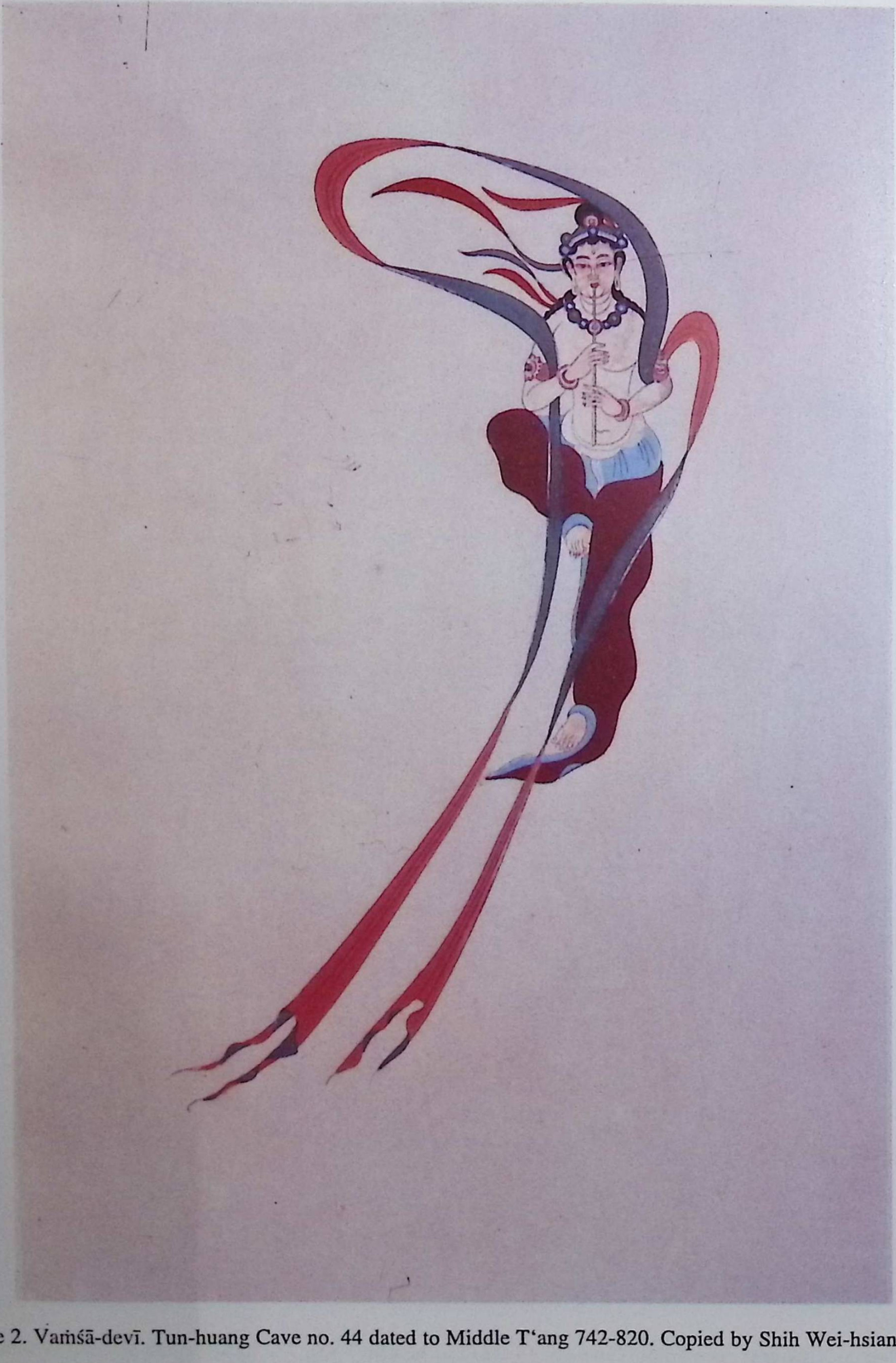


Plate 2. Vaṁśā-devī. Tun-huang Cave no. 44 dated to Middle T'ang 742-820. Copied by Shih Wei-hsiang.

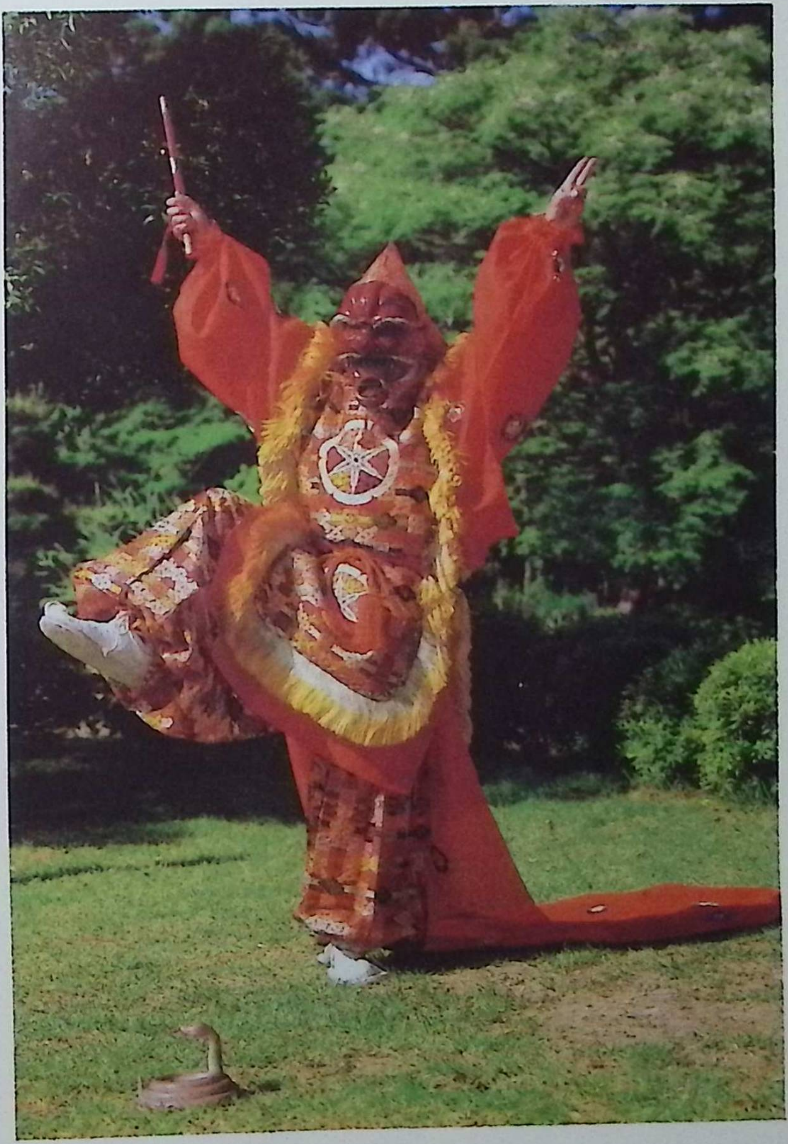


Plate 3. Genjoraku in bugaku dance, left style (samai).

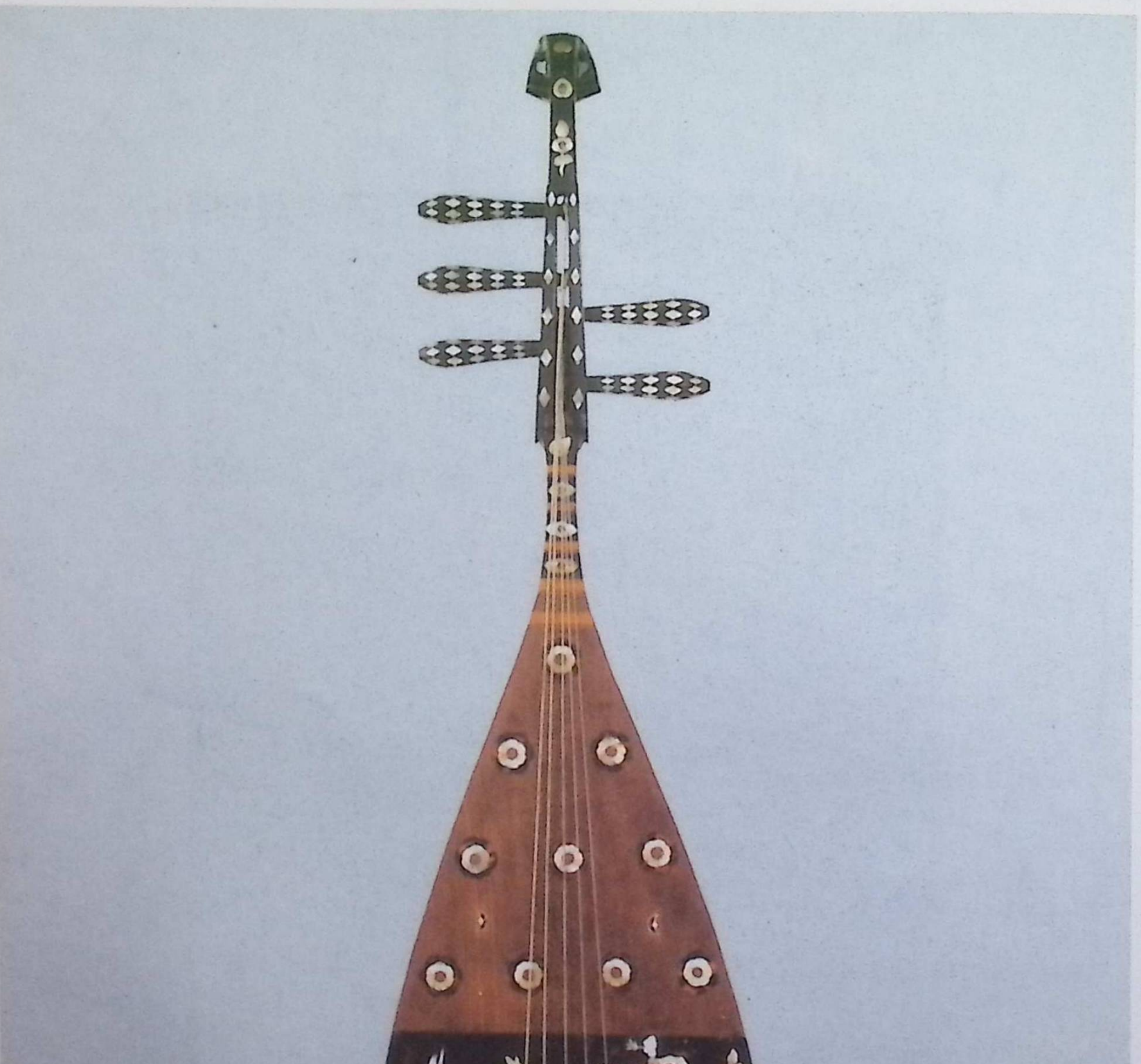


Plate 4. Red-sandalwood five-stringed *biwa* (*radenshitan gogen biwa*). This famous musical instrument, prized by the Emperor Shomu, was donated to the temple Todaiji in the 8th century. The shape of the *biwa* — straight-necked, with five strings — shows Indian origins; it is the only remaining instrument of its type in the world. The red-sandalwood soundboard is decorated with a Persian motif in mother-of-pearl inlay, indicating the extent of cultural interchange along the Silk Road of that time. Length: 108 cm (42.5 inches). This national treasure belongs to the Shosoin Repository, Nara.

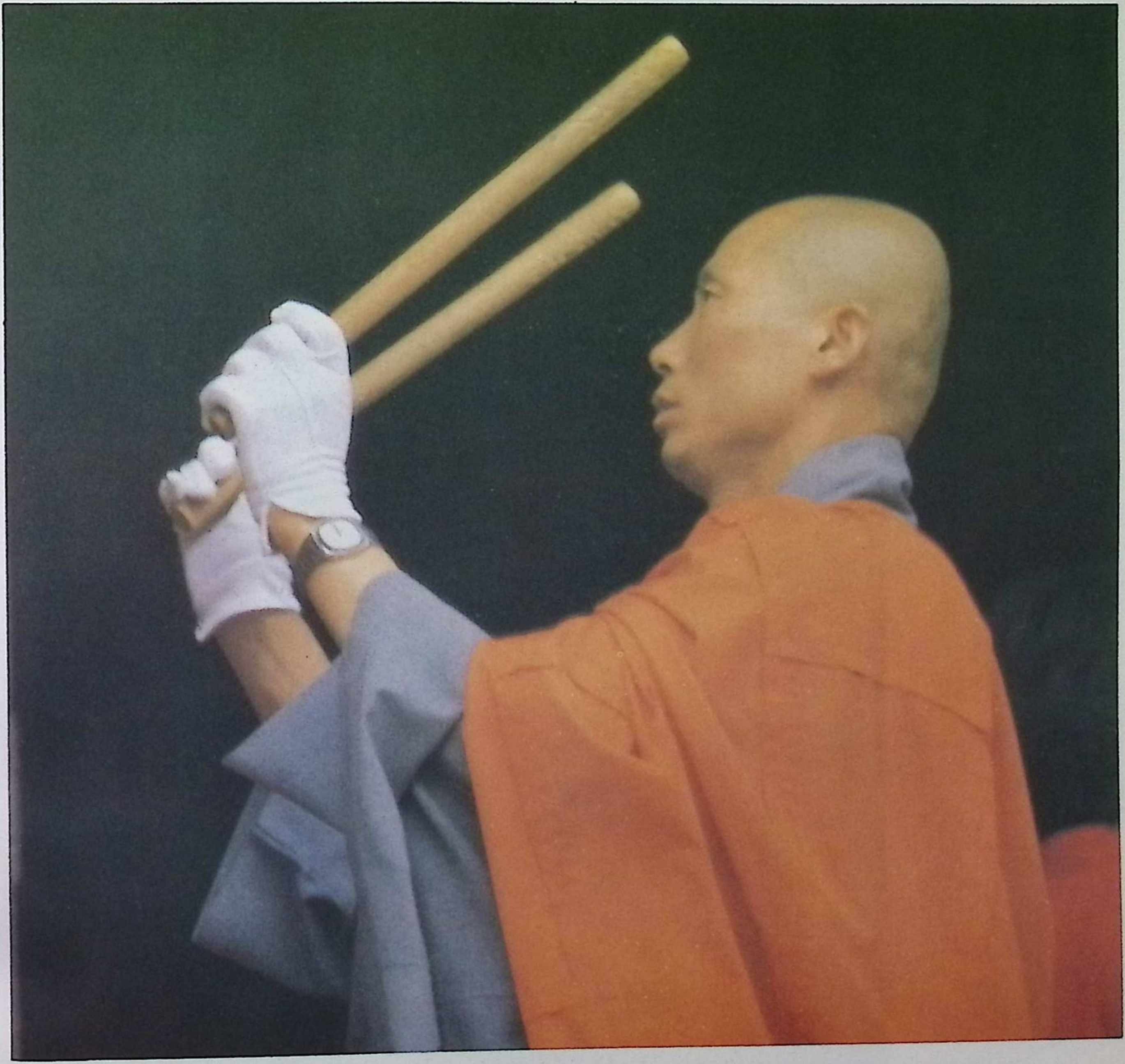


Plate 5. Creating the sacred sound of the drum. A Korean Buddhist monk driving away evil.

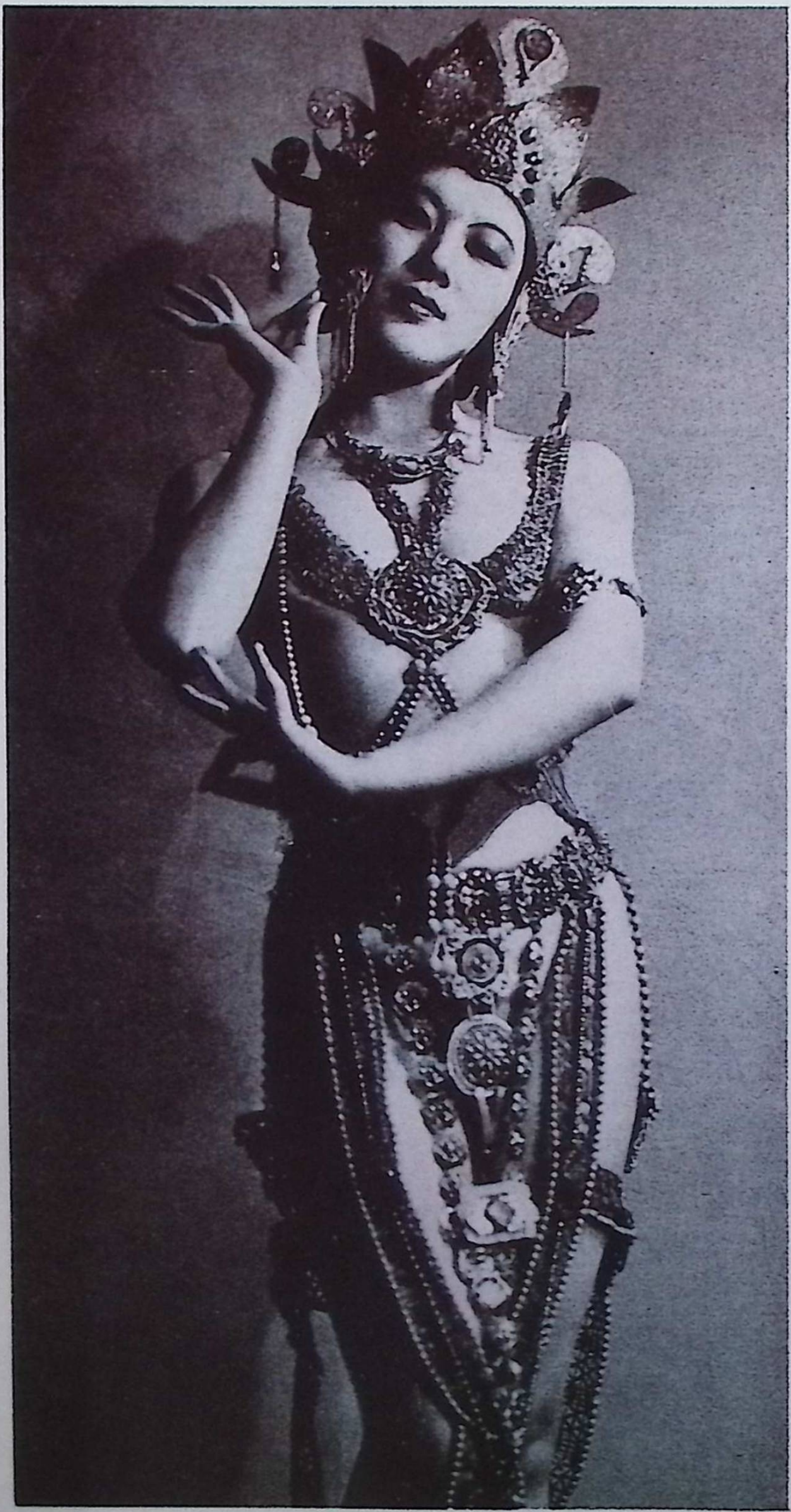


Plate 6. Ch'oe Sŭng-hŭi was one of the first to link Korean tradition to the modern world. The old and new coexist in our body with dance. To Koreans, dance is a life companion. It comes from the past, and continues to flow into the future, after briefly resting in the present.

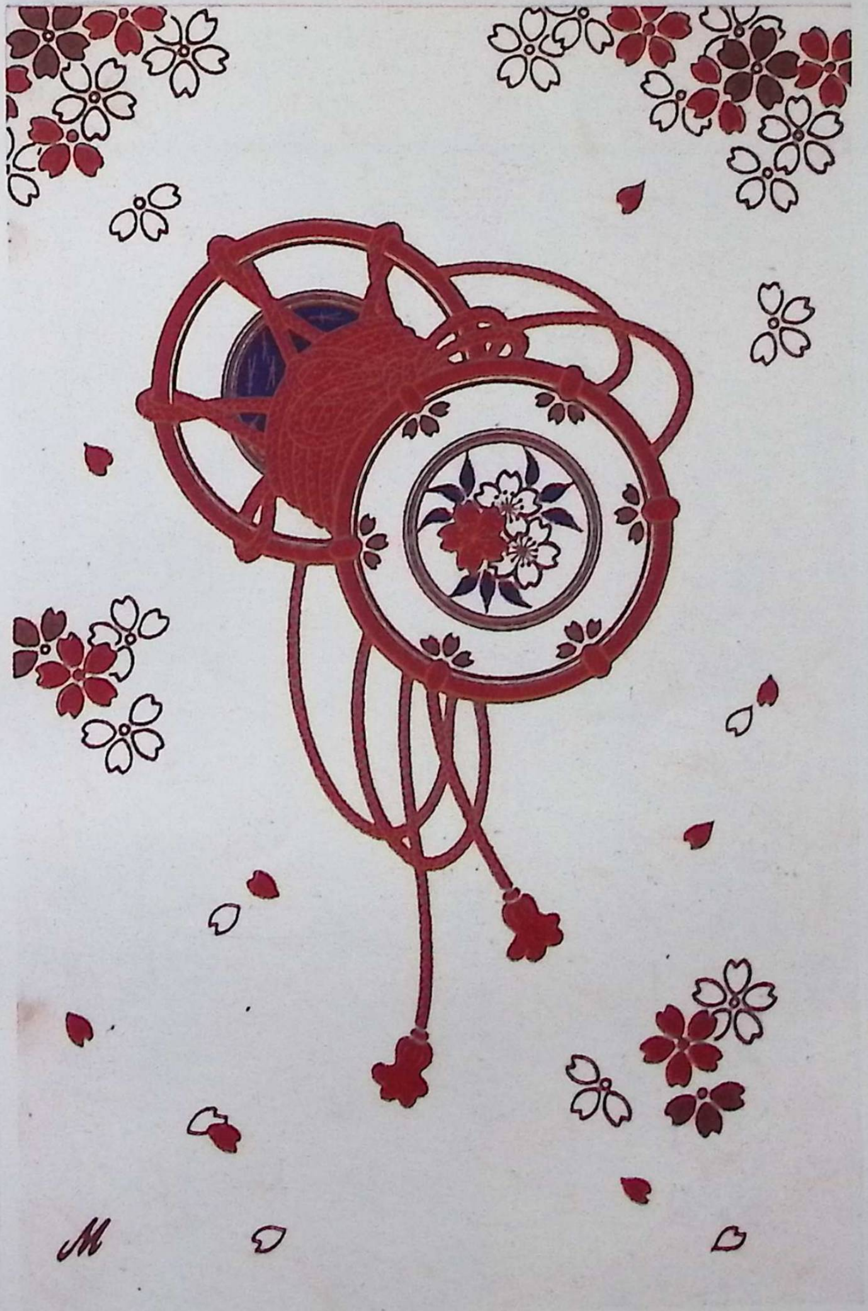
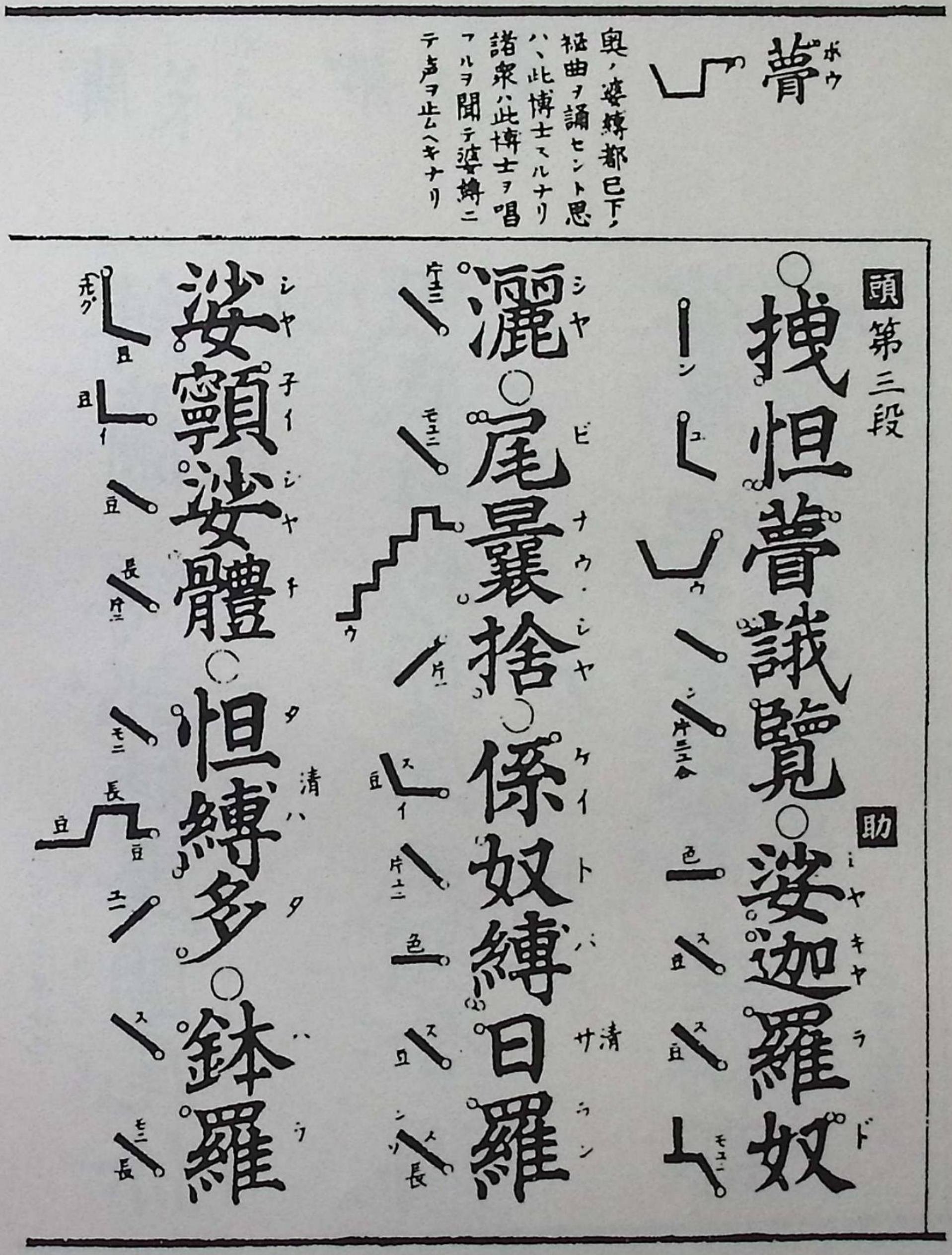
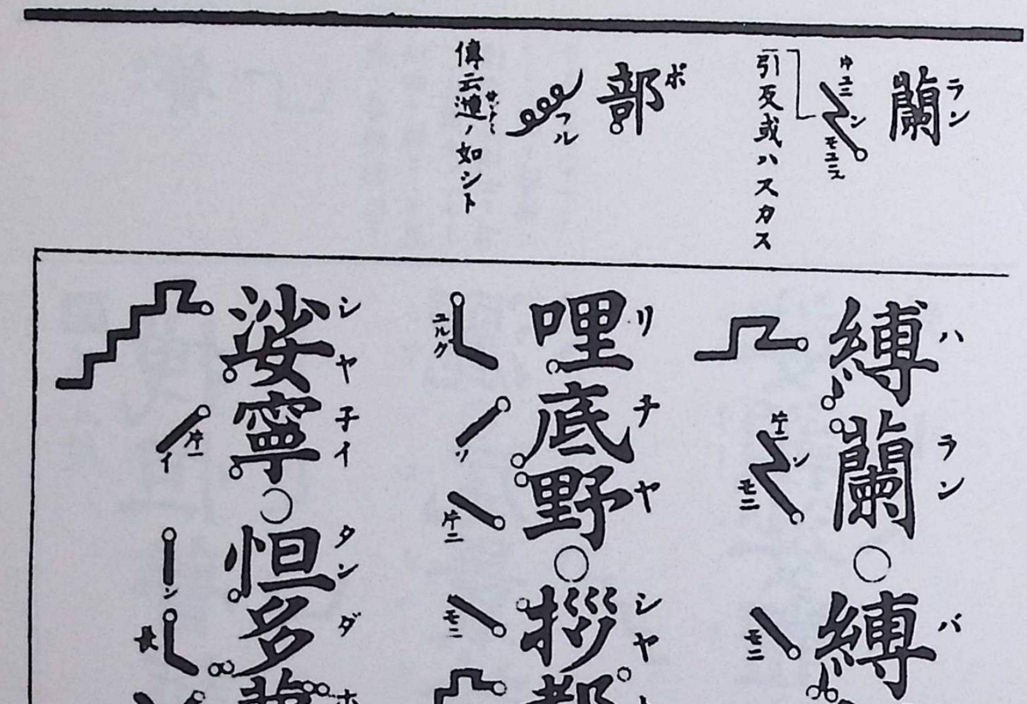


Plate 7. San-no-tsuzumi used in koma-gaku music. It came from Korea. Ancient scrolls indicate that originally it was played with bare hands. Tsuzumi (ancient pronunciation tudumi) is Sanskrit *dundubhi*.

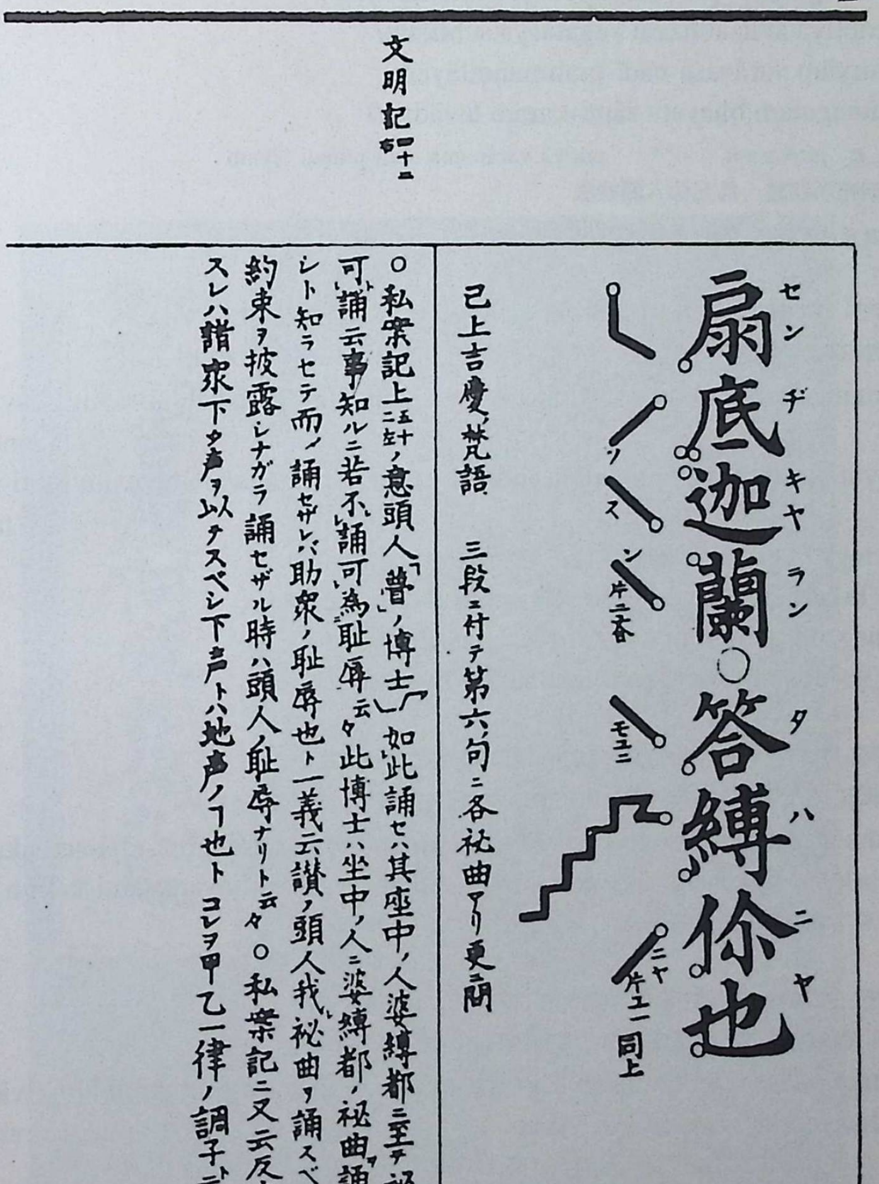
Maṅgala-gāthā, stanza 13


瞢 ボウ
奥ノ婆縛都巳下ノ秘曲ヲ誦セント思ハヽ此博士ヲスルナリ諸衆ハ此博士ヲ唱フルヲ聞テ婆縛ニテ声ヲ止ムヘキナリ
頭 第三段
拽怛瞢議覽
助
娑迦羅奴
灑尾曩捨係奴縛日羅
娑顊娑體怛縛多鉢羅
清
清

Maṅgala-gāthā, stanza 13


蘭 ラン
引反或ハスカス
部 ボ
フル
傳云遊ノ如シト
縛蘭○縛部縛摩蘭尾伱
ハ ラン バ ボ バ マ ラン ビ ジ
已下四字早拾也
哩底野○拶都盧○毘顊舍○縛
リ チ ヤ シヤ ト ロ ビ 子イ シヤ ハ
同上
娑寧○怛多嚩議覽○婆縛都
シヤ 子イ タン ダ ホウ キヤ ラ バ バ ト
極曲ハ已下也

Maṅgala-gāthā, stanza 13



文明記（卯十二）

扇底迦蘭○答縛徐也

已上吉慶ノ梵語　三段ニ付テ第六ノ句ニ各秘曲アリ更問

○私案記上（二五十）ノ意頭人「普」ノ博士「」如此誦セハ其座中ノ人婆縛都ニ至テ秘曲可誦云事ヲ知ルニ若不誦可為恥辱云々此博士ハ坐中ノ人ニ婆縛都ノ秘曲ヲ誦スベシト知ラセテ而ノ誦セザレハ助衆ノ恥辱也ト一義云讃ノ頭人我秘曲ヲ誦スベシト約束ヲ披露シナガラ誦セザル時ハ頭人ノ恥辱ナリト云々○私案記ニ又云反音ヲスレハ諧衆下タ声ヲ以テナスベシ下声トハ地声ノ事也ト　コレヲ甲乙一律ノ調子ト云

यन्मङ्गलं प्रवचनं दिशतो मुनिभ्यः पञ्चभ्य आविरभवत् सुगतस्य शुभ्रम्।
पुर्यां वराणसनदी-प्रतिमण्डितायां तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥ १४॥
yan maṅgalaṁ *pravacanaṁ diśato munibhyaḥ
pañcabhya āvir-abhavat sugatasya śubhram/
** puryāṃ varāṇasa-nadī-pratimaṇḍitāyāṁ
tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ tavādya//

* 泉 pravaram ** pudyā varānama nadī praṇḍi tāyaṁ

波羅奈苑所莊嚴　爲五仙人開妙法
成就無益吉祥事　願汝今時咸證獲（吉慶漢語）

यन्मङ्गलं क्षपणकाद्य-कुतीर्थ्य-संघं जित्वा बभूव सुगतस्य जनोपकारे।
ऋद्ध्यामसंख्यमुनिरूपनिदर्शयस्य तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥ १५॥
yan maṅgalaṁ kṣapaṇak-ādya-kutīrthya-saṁghaṁ jitvā babhūva sugatasya janopakāre/
ṛddhyām asaṁkhya-muni-rūpa-nidarśayasya tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ tavādya//

mu stegs byed pa kun gyi drgyal gzhom pa daṅ/
ḥgro la bde ba bskyed phyir cho ḥphrul dam pa dag/
ñe bar ston pa rgyal baḥi bkra śis gaṅ yin pa/
bkra śis des ni skye dgu rnams la zhi byed śog/

यन्मङ्गलं गजपतेर्विनये तदासीद् बुद्धस्य राजगृहराजसमक्षमेव।
देवातिदेव इति संचरतां ध्वनीनां तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥ १६॥
yan maṅgalaṁ gajapater vinaye* tad āsīd buddhasya rājagṛha-rāja-samakṣam eva/
devātideva iti saṁcaratāṁ dhvanīnāṁ tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ tavādya//

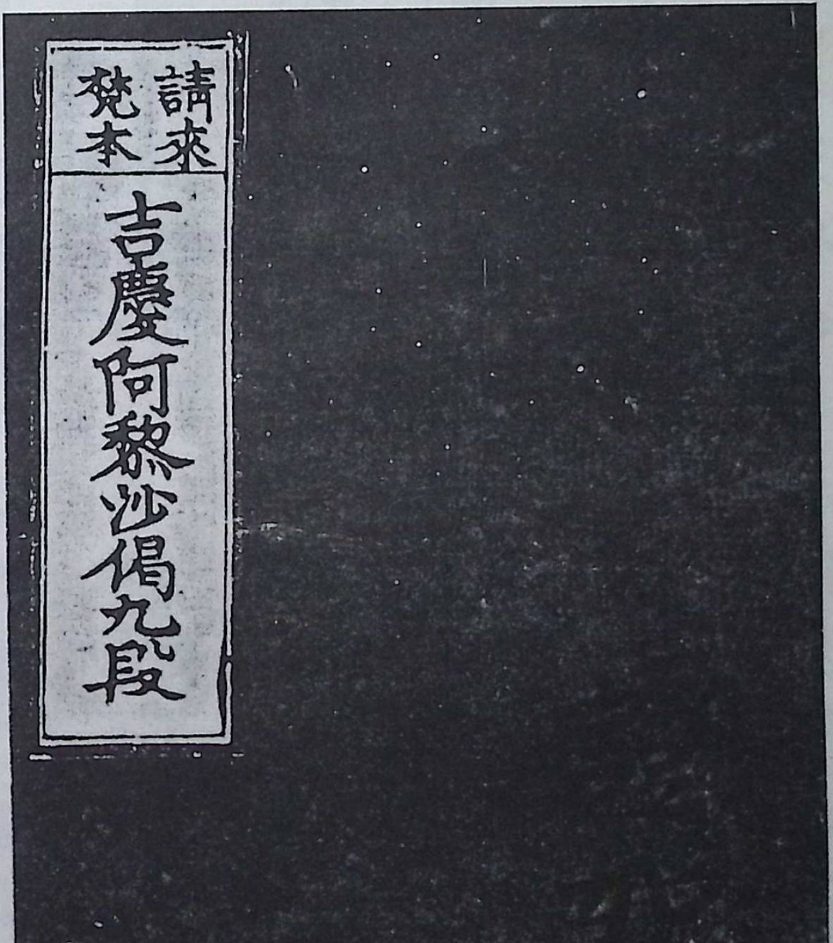
* 泉 bhadāke

यन्मङ्गलं विविधवाहनवस्त्रभूषैर्वैशालकैर्नृपतिभिः परिवारितस्य।
बुद्धस्य सर्वसमवायविशारदस्य तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥ १७॥
yan maṅgalaṁ vividha-vāhana-vastra-bhūṣair vaiśālakair nṛpatibhiḥ parivāritasya/
buddhasya sarva-samavāya-viśāradasya tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ tavādya//

यन्मङ्गलं सुगतपुत्रपुरस्कृतस्य धर्माधिपत्य-परमेश्वरतां गतस्य।
धर्माङ्गिरो विसृजतः सुगतस्य नित्यं तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥ १८॥
yan maṅgalaṁ sugata-putra-puraskṛtasya dharm-ādhipatya-parameśvaratāṁ gatasya/
dharmāṅgiro visṛjataḥ sugatasya nityaṁ tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ tavādya//

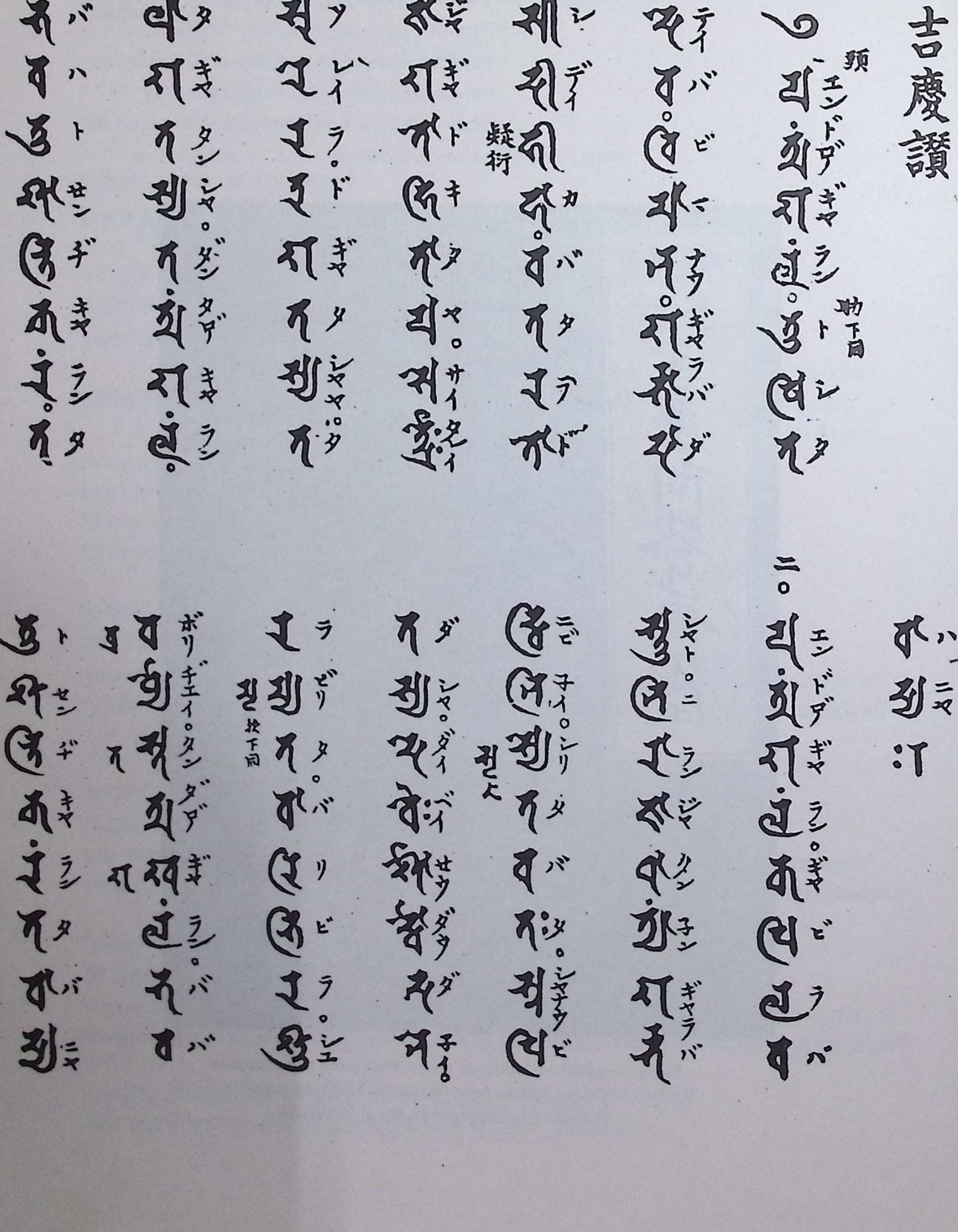
यन्मङ्गलं क्षितितले दिवि नागलोके रत्नत्रयं सुगतरत्नसुताभिधानम्।
क्षेत्रं जनैश्च शुभसंचयबीजपुष्टैस् तन्मङ्गलं भवतु शान्तिकरं तवाद्य॥ १९॥

yan maṅgalaṁ kṣiti-tale divi nāga-loke ratna-trayaṁ sugata-ratna-sutābhidhānam/
kṣetraṃ janaiś ca śubha-saṃcaya-bīja-puṣṭais tan maṅgalaṁ bhavatu śānti-karaṁ tavādya//



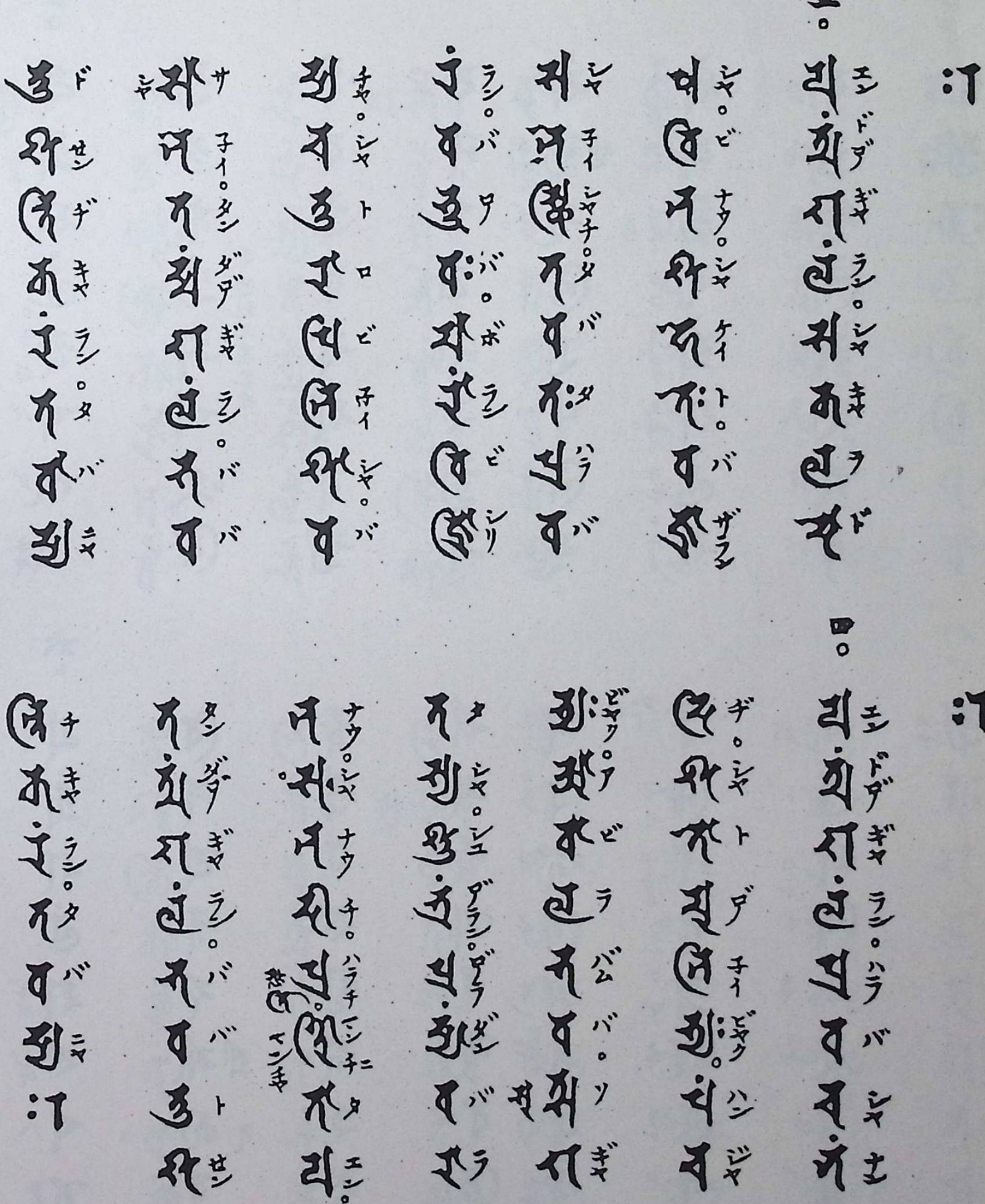
Maṅgala-gāthā in Siddham script with kana transcription.
Kikkyō arisha-ge kudan 'nine verses of Maṅgala-gāthā (ge)'.
Published by Shingen in the Edo period.

Maṅgala-gāthā

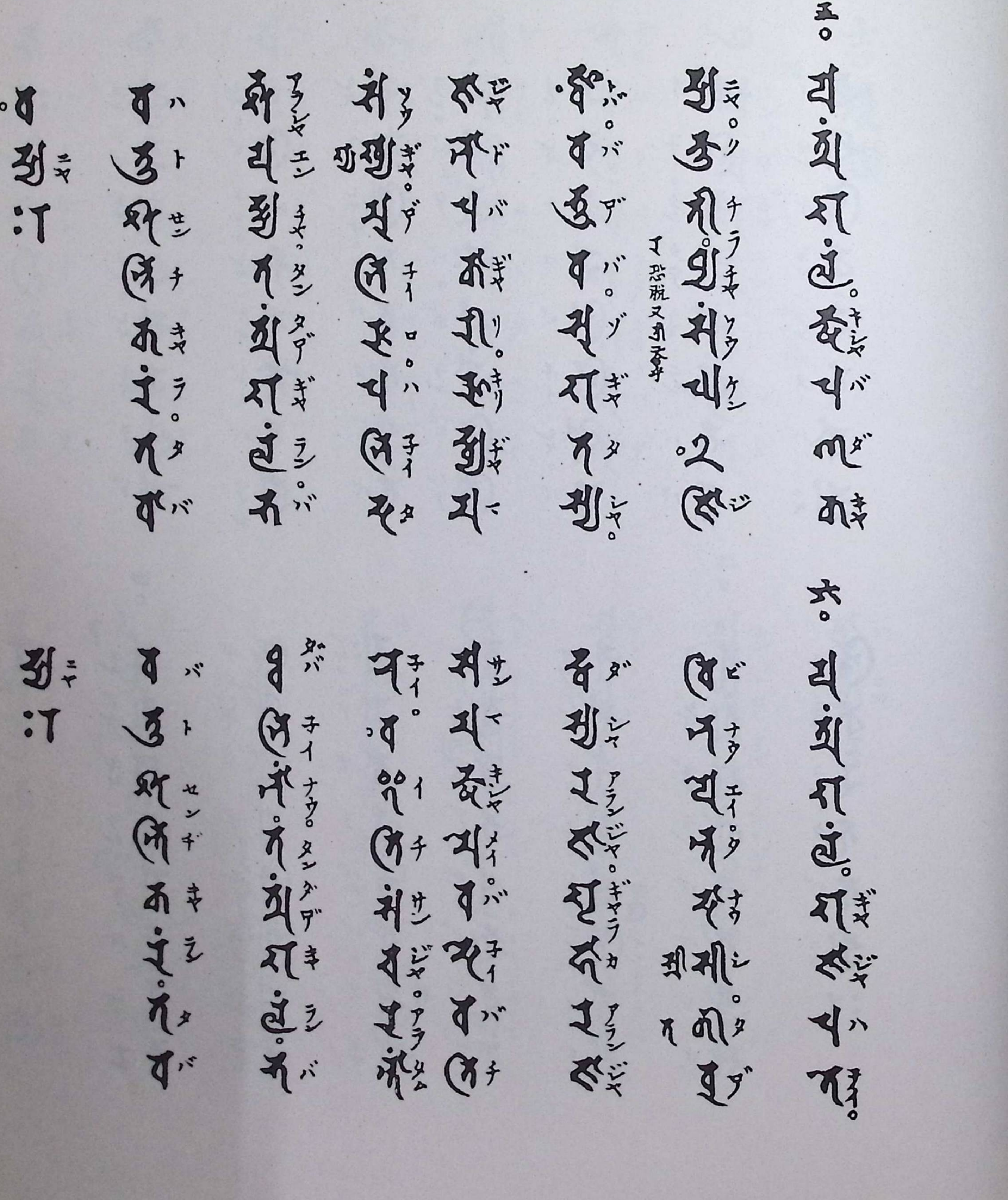


吉慶讃

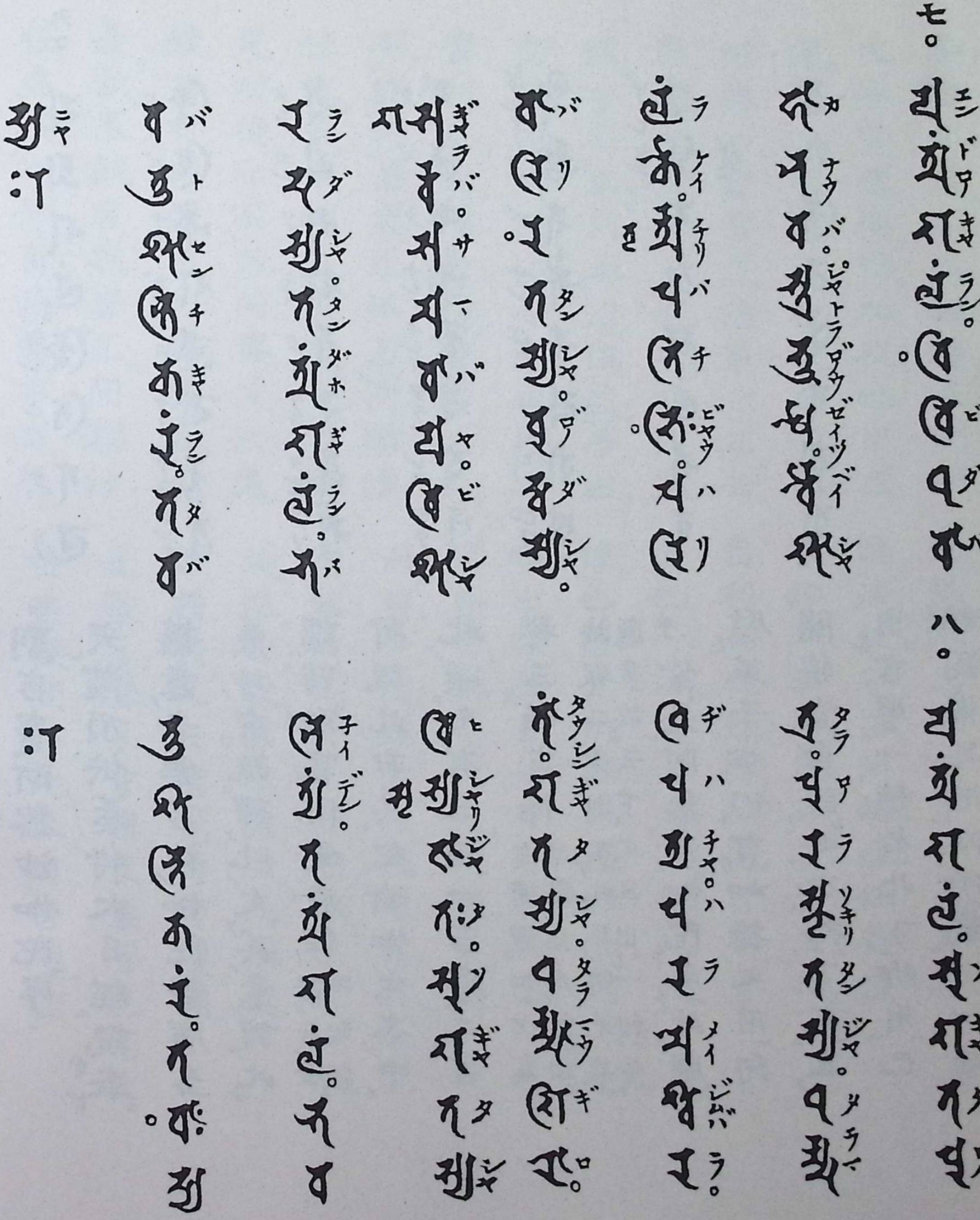
Maṅgala-gāthā



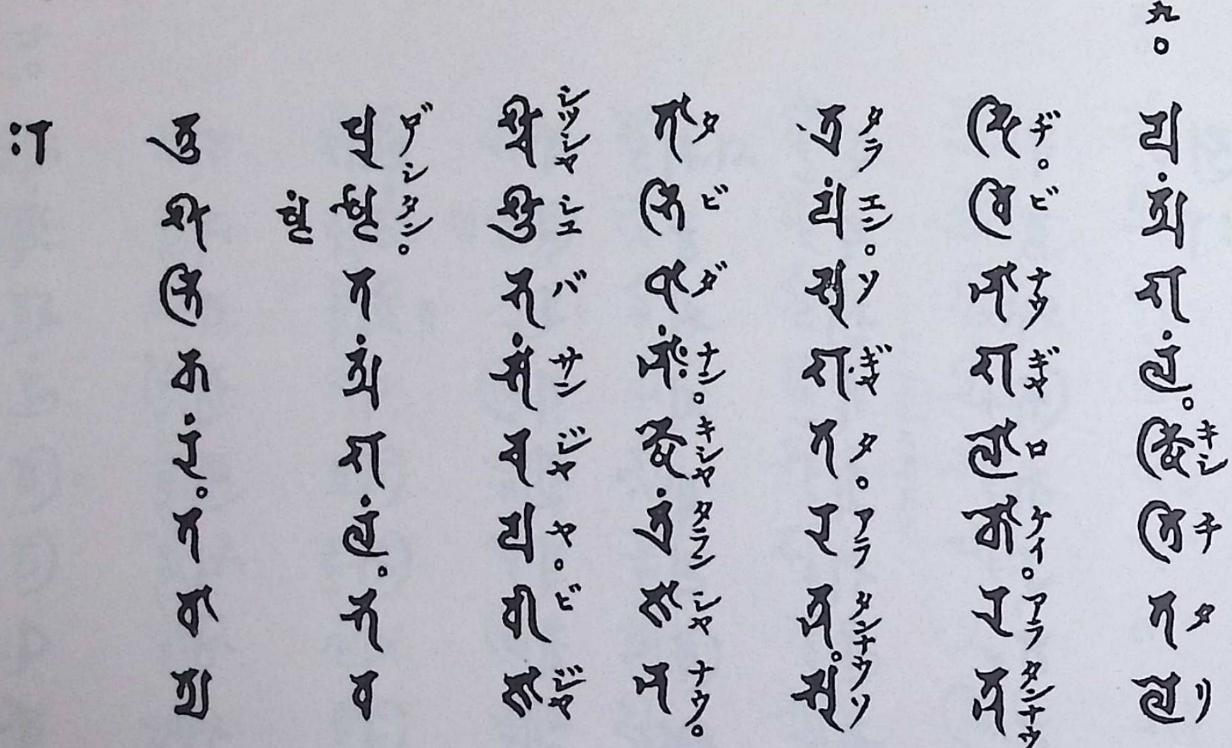
Maṅgala-gāthā



Maṅgala-gāthā


七。
エン ドア キャ ラン。 ビ ダ バ
カ ナウ バ。 ジャトラダウゼイツベイ シャ
ラ ケイ。 チリ バ チ ビャウ ハ リ
バ リ タン シャ。 ダ ダ シャ。
ギャラ バ。 サ ト バ ヤ。 ビ シャ
ラン ダ シャ。 タン ダホ ギャ ラン。 バ
バ ト セン チ キャ ラン タ バ
ニャ
八。
ソ キャ タ ブ
タラ タ ラ ソキリ タン ジャ。 メ ライ
ヂ ハ チャ。ハ ラ メイ ジンバ ラ。
タタンシンギャ タ シャ。 タラ ニウ ギ ロ。
ヒ シャリジャ タ。 ソ ギャ タ シャ
チイ デン。

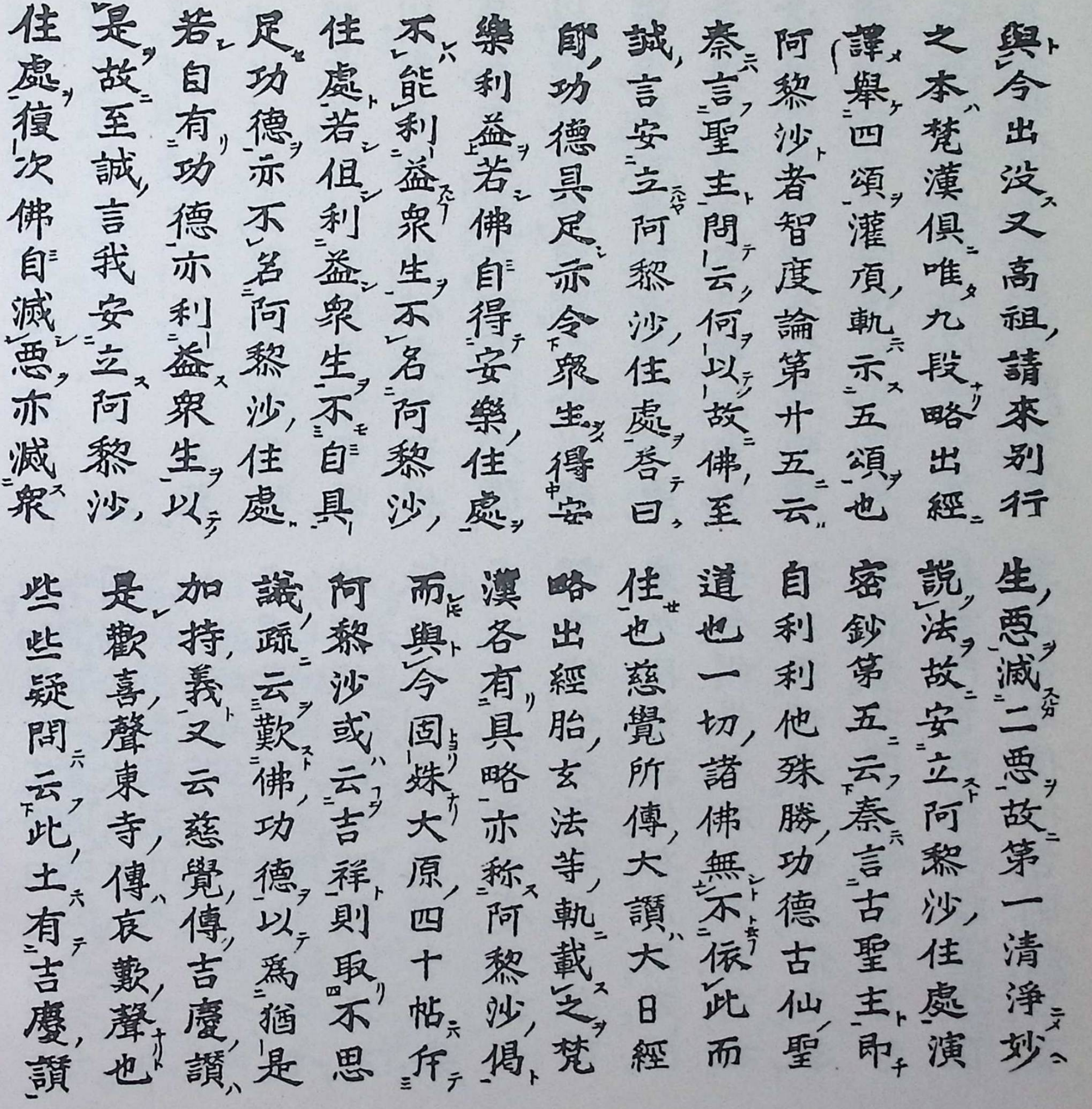
Maṅgala-gāthā


キシ チ タ リ
ギ ビ ナウ ギャ ロ ケイ アラ タンナウ
タラ エシ ソ ギャ タ アラ タンナウソ
タ ビ ダ ナン キシャ タラン シャ ナウ
シッシャ シュ バ サン ジャ ヤ ビ ジャ
ダンシタン

列吉慶阿黎沙伽陀字

夫灌頂供養時大日經說奉攝意音樂吉祥伽陀等廣多美妙言疏釋此文其意謂此讃縛駄羅阿避庾經（譯云金剛起經）中所說此曲具在瑜伽大本中此頌凡有三種一吉慶二吉祥三極吉祥（古德謂如次爲應報法身讃以法報二身則不此界所見舉應身故云下文且出一種等乎）皆是阿黎沙伽陀用此慶慰弟子心仍有加持之用阿闍梨當自說之次於下文且出吉慶一種於此方所用已粗周備耳而疏所載十一頌

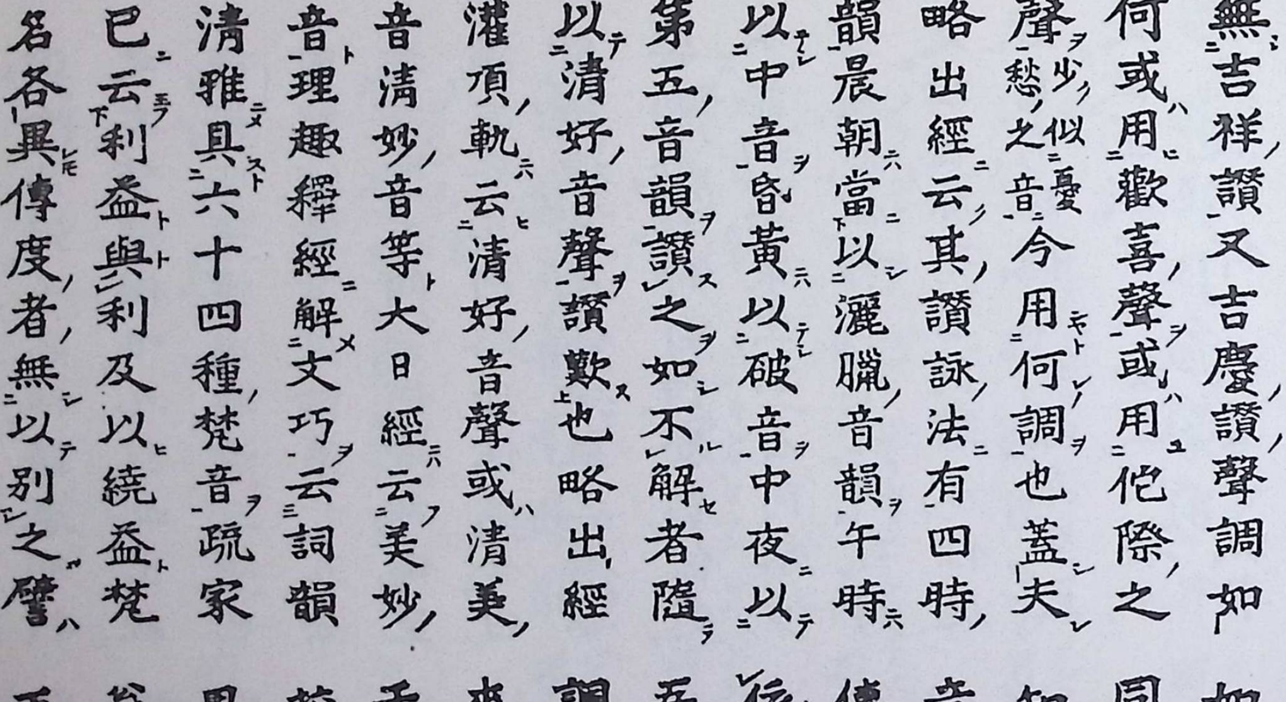
Maṅgala-gāthā



與今出沒又高祖請來別行
之本梵漢倶唯九段略出經
譯舉四頌灌頂軌示五頌也
阿黎沙者智度論第卅五云
秦言聖主問云何以故佛至
誠言安立阿黎沙住處答曰
卽功德具足亦令衆生得安
樂利益若佛自得安樂住處
不能利益衆生不名阿黎沙
住處若但利益衆生不自具
足功德亦不名阿黎沙住處
若自有功德亦利益衆生以
是故至誠言我安立阿黎沙
住處復次佛自滅惡亦滅衆

生惡滅二惡故第一清淨妙
說法故安立阿黎沙住處演
密鈔第五云秦言古聖主卽
自利利他殊勝功德古仙聖
道也一切諸佛無不依此而
住也慈覺所傳大讚大日經
略出經胎玄法等軌載之梵
漢各有具略亦称阿黎沙偈
而與今固殊大原四十帖斥
阿黎沙或云吉祥則取不思
議疏云歎佛功德以爲猶是
加持義又云慈覺傳吉慶讚
是歡喜聲東寺傳哀歎聲也
些些疑問云此土有吉慶讚

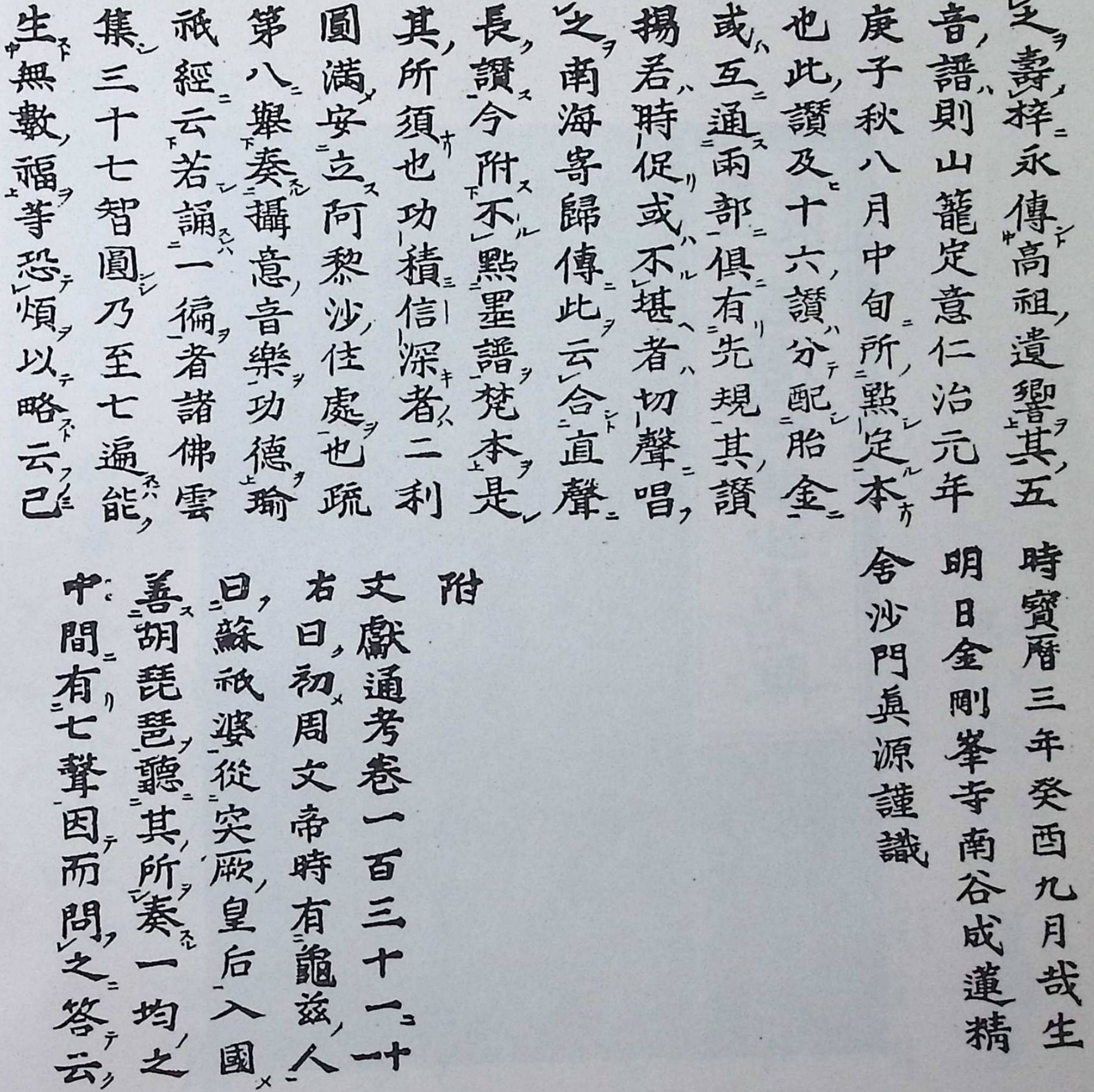
Maṅgala-gāthā



無吉祥讚又吉慶讚聲調如何或用歡喜聲或用佗際之聲愁之音似憂今用何調也蓋夫略出經云其讚詠法有四時韻晨朝當以灑臘音韻午時以中音昏黃以破音中夜以第五音韻讚之如不解者隨以清好音聲讚歎也略出經灌頂軌云清好音聲或清美音清妙音等大日經云美妙音理趣釋經解文巧云詞韻清雅具六十四種梵音疏家已云利益與利及以繞益梵名各異傳度者無以別之譬

如初哉首基肇祖元胎雖復同歸於始然亦有小殊也以知於清好等音亦六十四梵音唱者具否各有小異今誦傳讚彼此既殊其韻尚各有依而況判爲一槩說乎且擧吾進流所傳者吉慶梵讚平調唯律也參語集曰高祖請來九段梵語傳在高野或問于今讚揚者在之耶謂前撿按法譚理峯是也深修習數思惟者亦不爲鮮壽門首智翁審門首弘範各謂灌頂院再建漸成復往古例將以奏

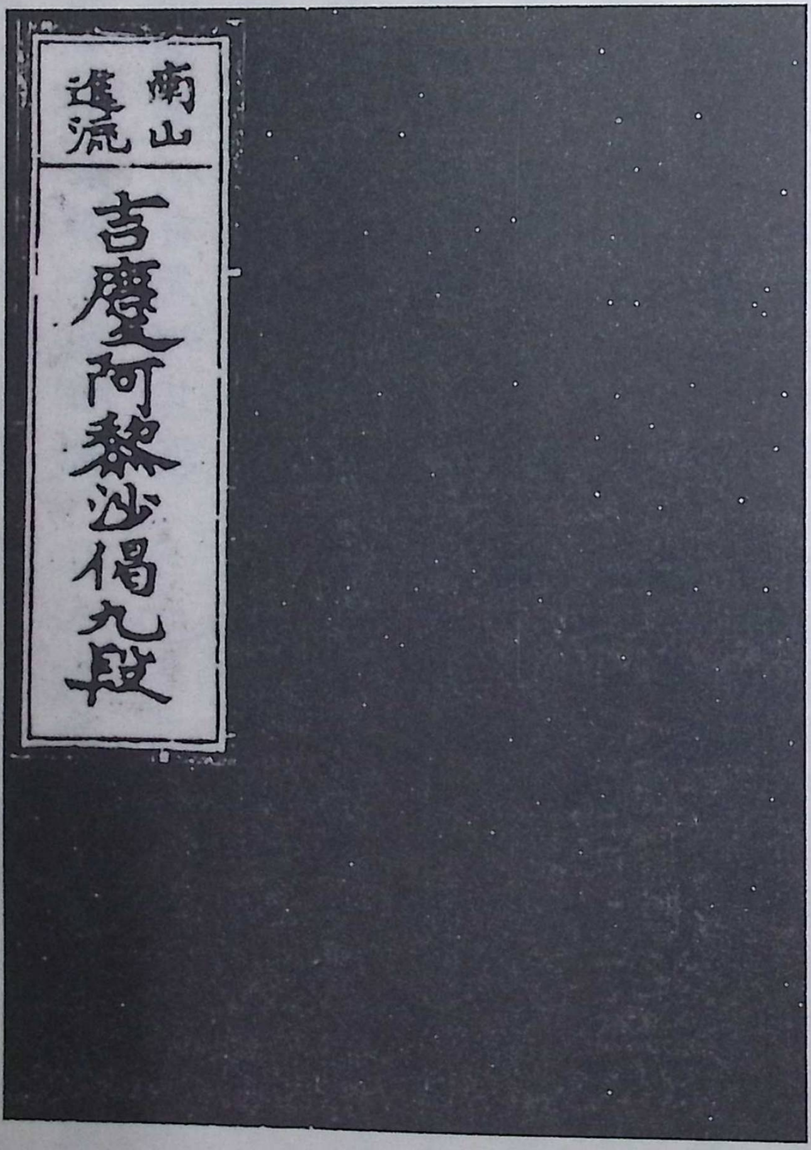
Maṅgala-gāthā



之壽梓永傳高祖遺響其五
音譜則山籠定意仁治元年
庚子秋八月中旬所點定本
也此讃及十六讃分配胎金
或互通兩部俱有先規其讃
揚若時促或不堪者切聲唱
之南海寄歸傳此云合直聲
長讃今附不點墨譜梵本是
其所須也功積信深者二利
圓滿安立阿黎沙住處也疏
第八擧奏攝意音樂功德瑜
祇經云若誦一徧者諸佛雲
集三十七智圓乃至七遍能
生無數福等恐煩以略云已

時寶暦三年癸酉九月哉生
明日金剛峯寺南谷成蓮精
舍沙門眞源謹識

附
文獻通考卷一百三十一一十
右曰初周文帝時有龜茲人
曰蘇祇婆從突厥皇后入國
善胡琵琶聽其所奏一均之
中間有七聲因而問之答云

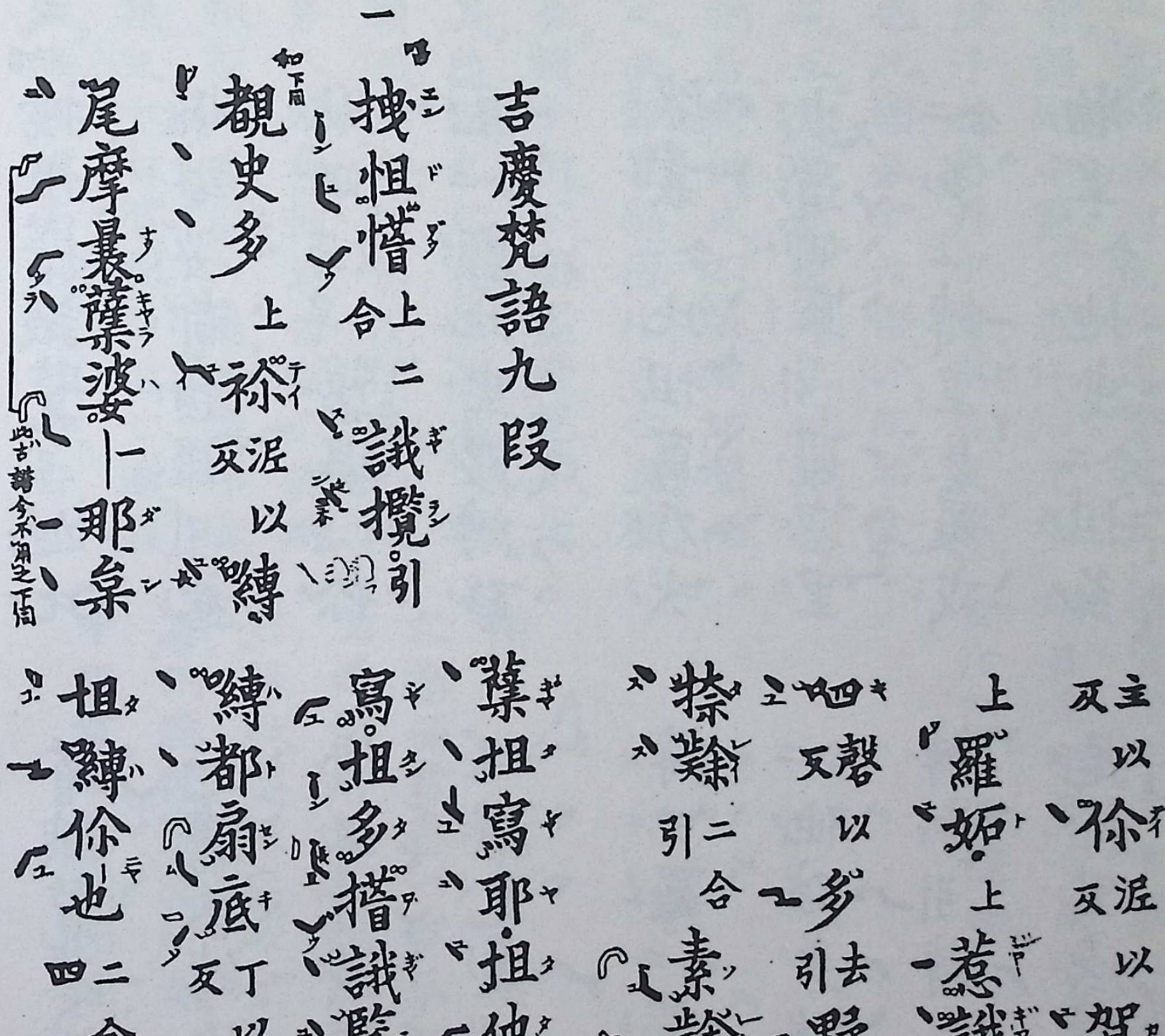


南山進流

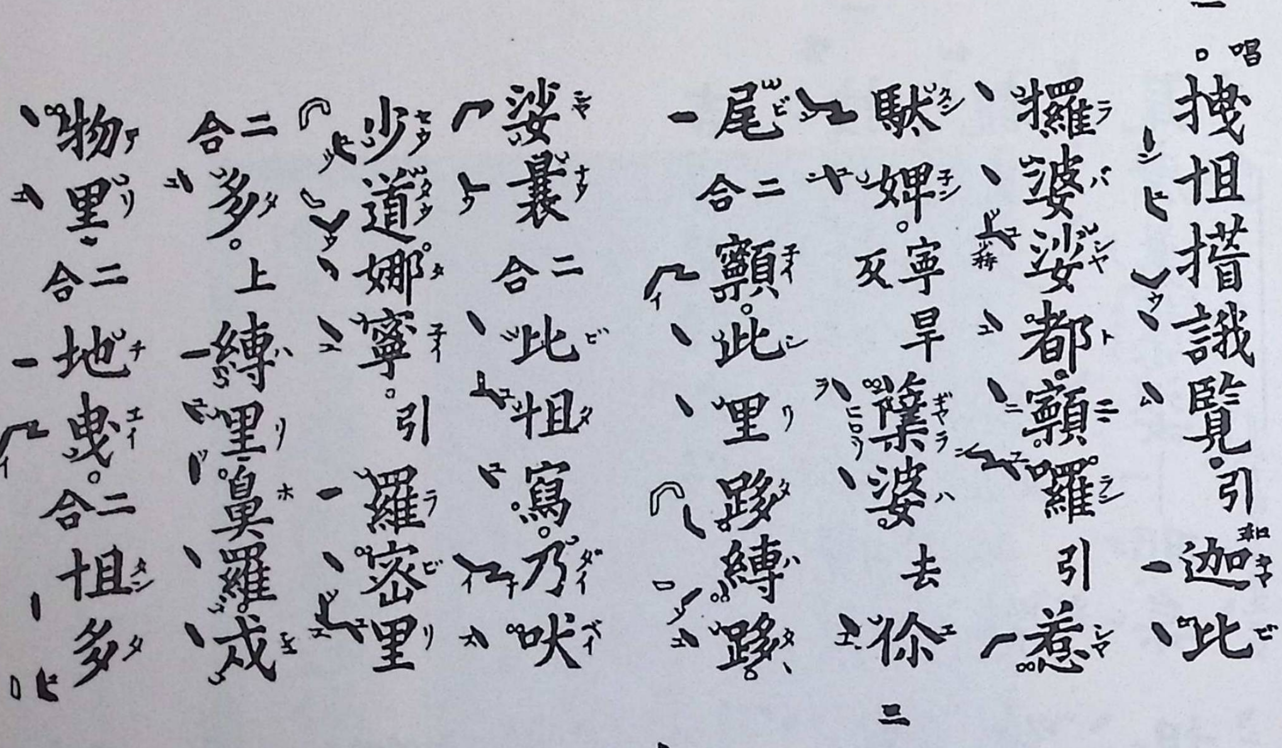
吉慶阿黎沙偈九段

Maṅgala-gāthā in Chinese transliteration, with notation.
Kikkyō arisha-ge kudan 'nine verses of Maṅgala-gāthā'.

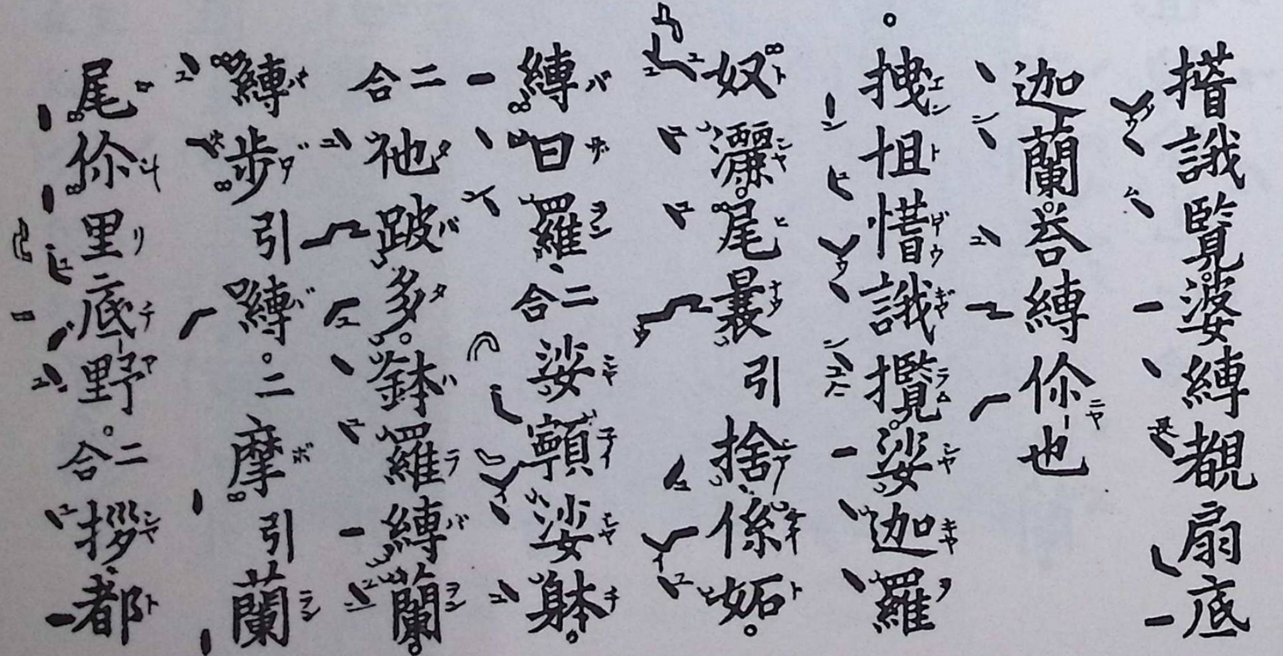
Maṅgala-gāthā


吉慶梵語九段
一 拽怛懵上合二識攬引
如下同 覩史多上祢泥以反縛
尾摩曩蘖婆一那枲
此古譜今不用之下同
主以反祢泥以反賀縛多
上羅姤上惹識姤引
四磬以反多引去野賽引
捺鞢引二合素鞢羅弩
蘖怛寫耶怛他蘖怛
寫怛多播識覧婆去
縛都扇底丁以反迦蘭
怛縛係也二合四

Maṅgala-gāthā



二。唱
拽怛揩誐覽引迦比
羅婆娑都顐羅引惹
馱婢。（寧旱反）蘖婆去儞二。
尾（二合）顐此里跢縛跢
娑曩（二合）此怛寫乃吠
步道娜寧引羅密里
（二合）多。上縛里莫羅戍
物里（二合）地曳。（二合）怛多



揩誐覽娑縛覩扇底
迦蘭荅縛儞也
拽怛惜誐攬娑迦羅
奴灑尾曩引捨傺姤。
縛日羅（二合）娑顐娑躰
（二合）祂跛多。鉢羅縛蘭
縛步引縛。二摩引蘭
尾儞里底野。（二合）拶都

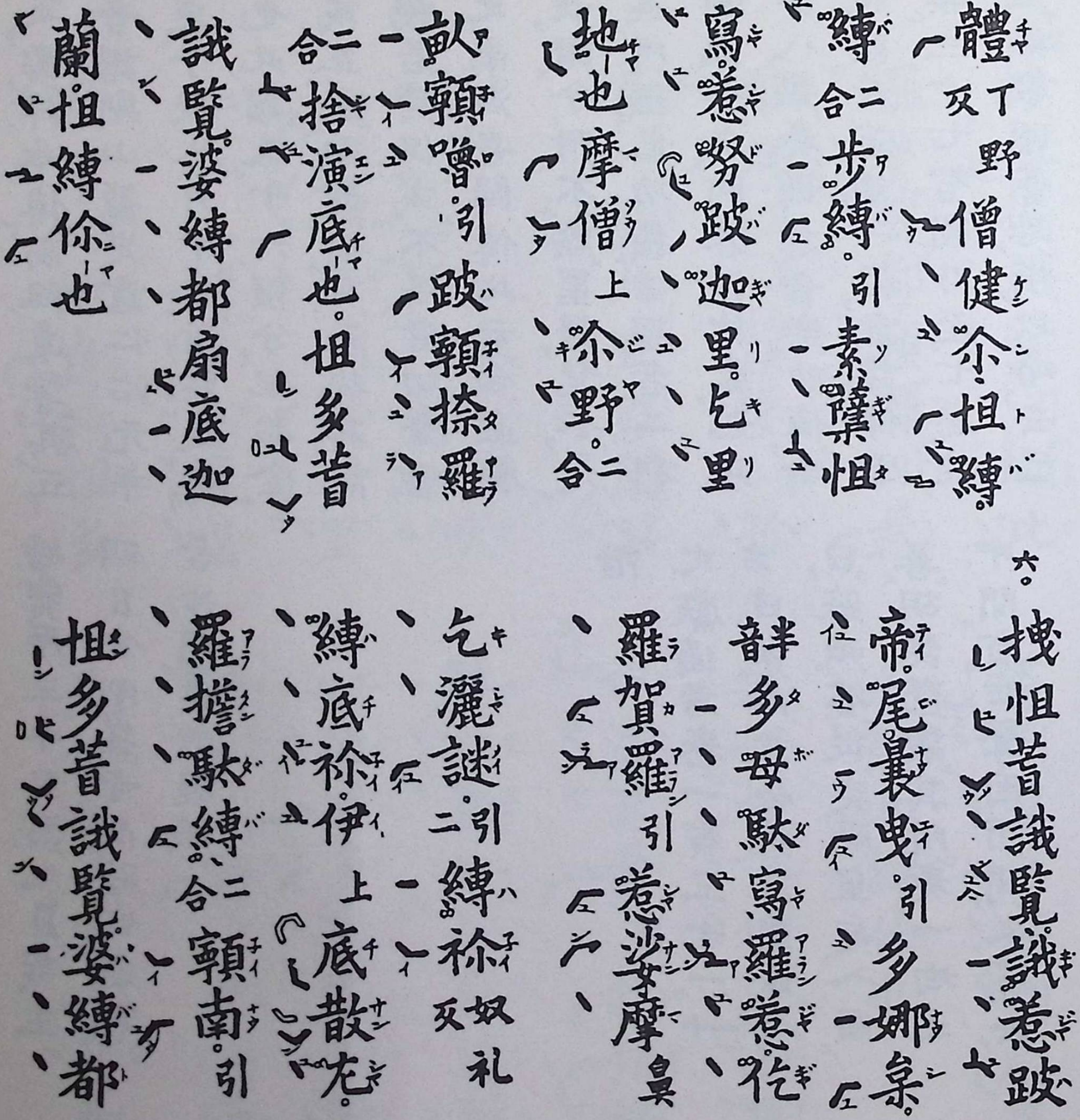
Maṅgala-gāthā

之壽梓永傳高祖遺響其五
音譜則山籠定意仁治元年
庚子秋八月中旬所點定本
也此讚及十六讚分配胎金
或互通兩部俱有先規其讚
揚者時促或不堪者切聲唱
之南海寄歸傳此云合直聲
長讚今附不點墨譜梵本是
其所須也功積信深者二利
圓滿安立阿黎沙住處也疏
第八舉奏攝意音樂功德瑜
祇經云若誦一徧者諸佛雲
集三十七智圓乃至七遍能
生無數福等恐煩以略云已

時寶暦三年癸酉九月哉生
明日金剛峯寺南谷成蓮精
舍沙門眞源謹識

附
文獻通考卷一百三十一一十
右曰初周文帝時有龜茲人
曰蘇祇婆從突厥皇后入國
善胡琵琶聽其所奏一均之
中間有七聲因而問之答云

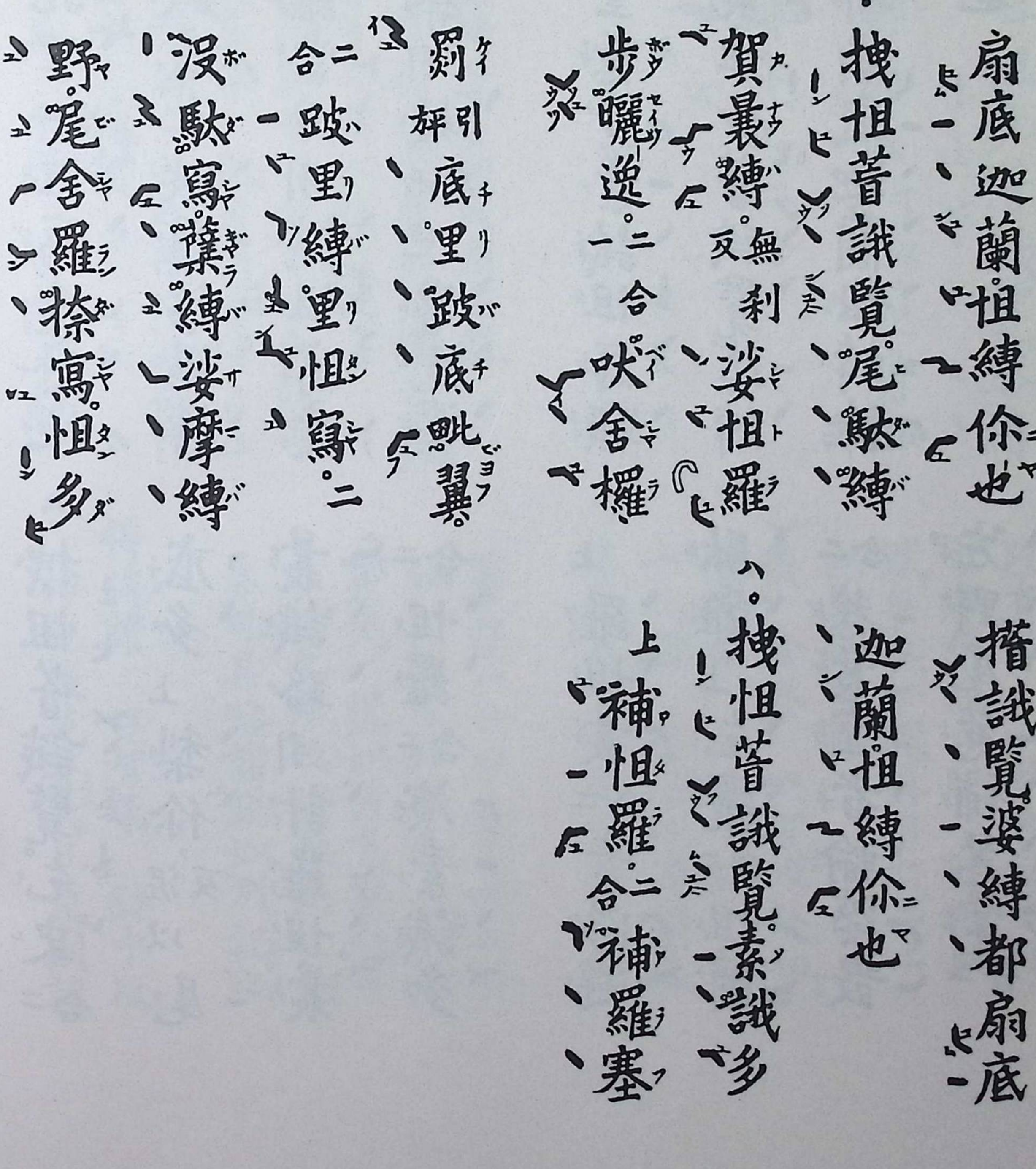
Maṅgala-gāthā



體（丁夜反）僧健尒怛縛
縛（合二）步縛（引）素蘖怛
寫惹努跛迦里乞里
地也摩僧（上）尒野（合二）
畝穎嚕（引）跛穎捺羅
（合二）捨演底也怛多普
誐覽婆縛都扇底迦
蘭怛縛儞也

六。
拽怛普誐覽誐惹跛
帝尾曩曳（引）多娜泉
（半音）多母馱寫羅惹佗
羅賀羅（引）惹娑摩臬
乞灑謎（二引）縛禰（奴礼反）
縛底禰伊（上）底散左
羅擔馱縛（合二）穎南（引）
怛多普誐覽婆縛都

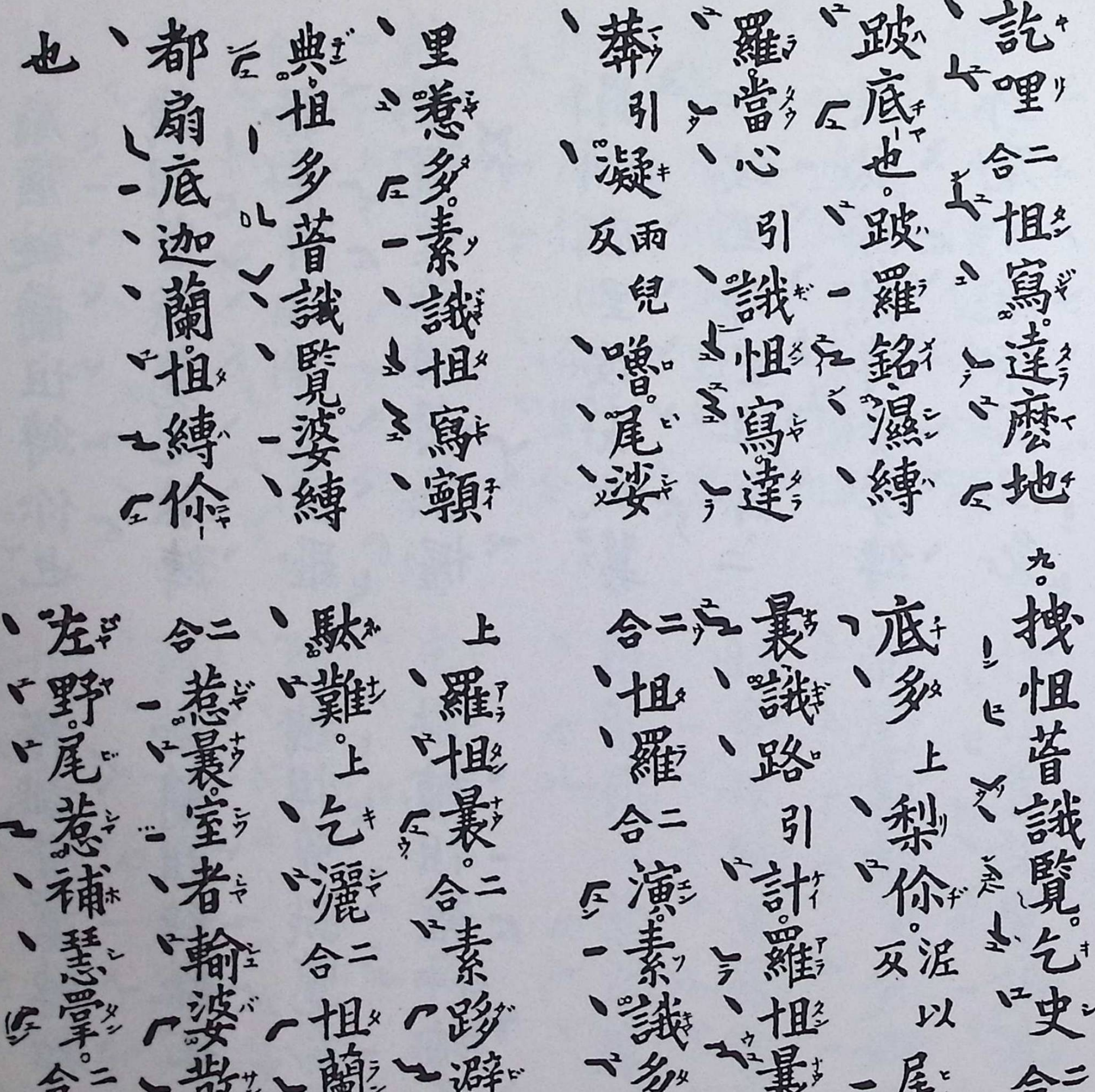
Maṅgala-gāthā



扇底迦蘭怛縛伱也
七。拽怛菩誐覽尾馱縛
賀曩縛。（無反）刹娑怛羅
步曬逸。（二合）吠舍攞
罽（引抳）底里跛底毗翼
（二合）跛里縛里怛寫。（二）
沒馱寫。蘗縛娑摩縛
野。尾舍羅捺寫怛多

揩誐覽娑縛都扇底
迦蘭怛縛伱也
八。拽怛菩誐覽素誐多
（上）補怛羅。（二合）補羅塞

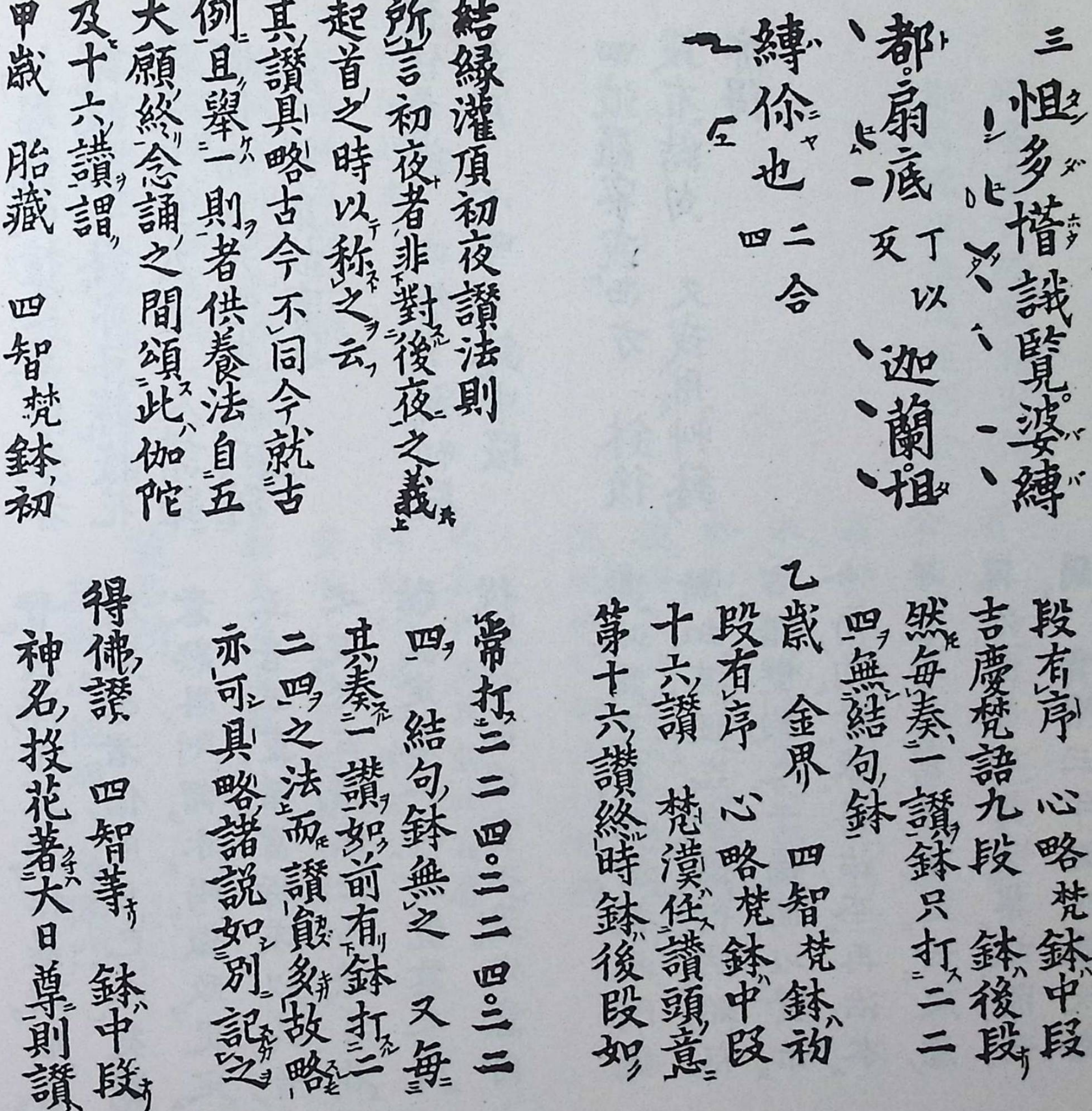
Mańgala-gāthā



訖哩（合二）怛寫。達麼地
跛底也。跛羅銘濕縛
羅當心（引）誐怛寫達
莽（引）凝（雨兒反）嚕。尾婆
里惹多。素誐怛寫顛
典怛多菩誐覧。婆縛
都扇底迦蘭怛縛儞
也

九。拽怛菩誐覧。乞史（合二）
底多（上）梨儞。（泥以反）尾
曩誐路（引）計。羅怛曩
（合二）怛羅（合二）演。素誐多
（上）羅怛曩。（合二）素跢避
馱難。（上）乞灑（合二）怛蘭
（合二）惹曩。室者輸婆散
左野。尾惹補瑟掌。（合二）

Maṅgala-gāthā



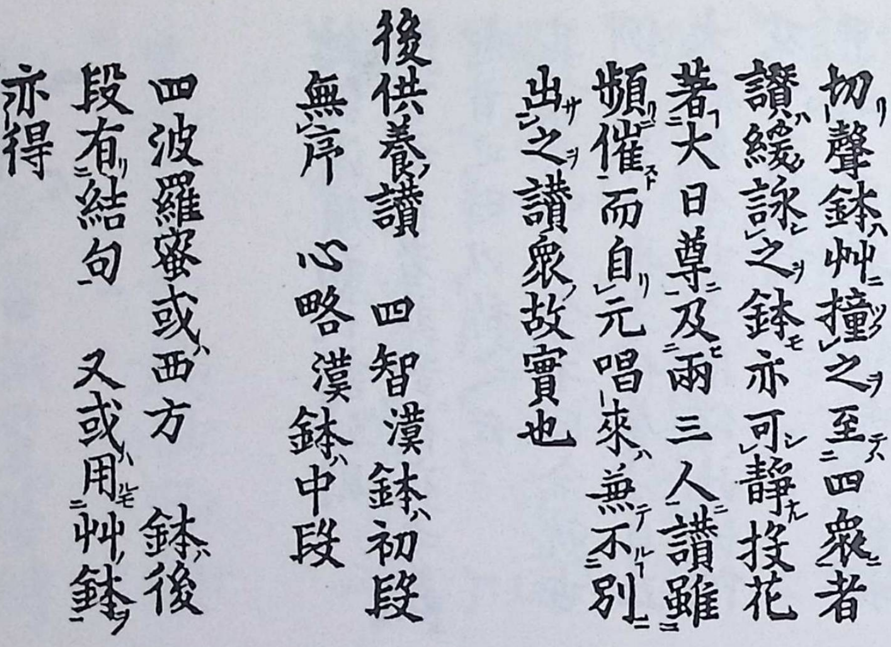
三 怛多憯識覧婆縛
都扇底 丁以反 迦蘭怛
縛你也 二合 四

結縁灌頂初夜讃法則
所言初夜者非對後夜之義
起首之時以称之云
其讃具略古今不同今就古
例且舉一則者供養法自五
大願終念誦之間頌此伽陀
及十六讃謂
甲歳 胎藏 四智梵鉢初

段有序 心略梵鉢中段
吉慶梵語九段 鉢後段
然毎奏一讃鉢只打二二
四無結句鉢
乙歳 金界 四智梵鉢初
段有序 心略梵鉢中段
十六讃 梵漢任讃頭意
第十六讃終時鉢後段如

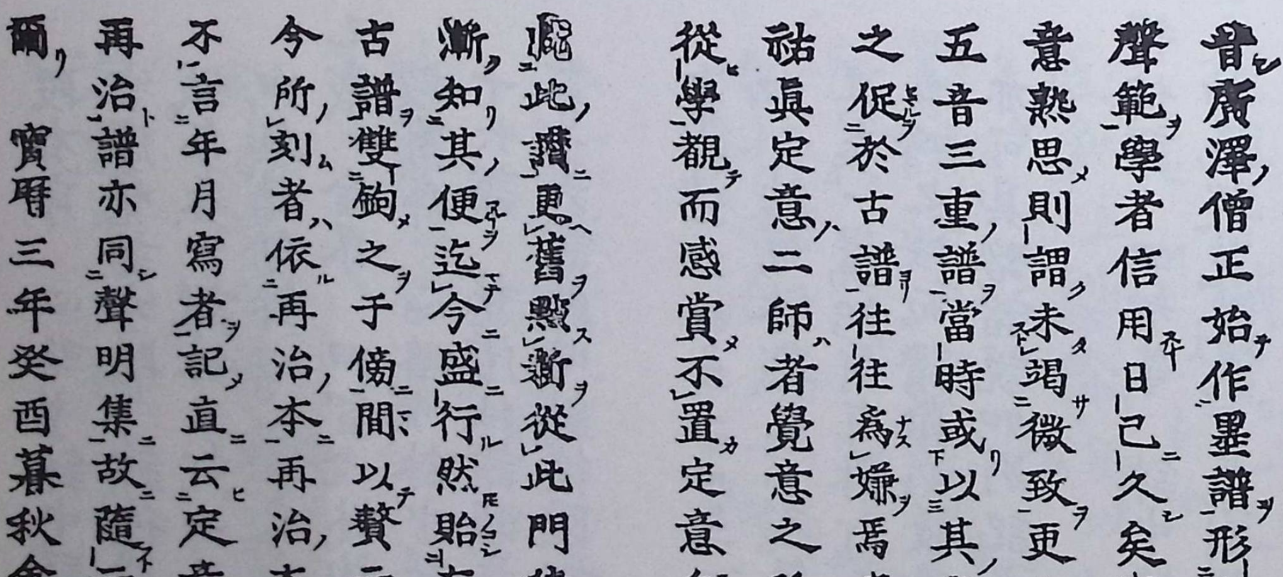
常打二二四○二二四○二二
四 結句鉢無之 又毎
其奏一讃如前有鉢打二
二四之法而讃餘多故略
亦可具略諸説如別記之
得佛讃 四智等 鉢中段
神名投花著大日尊則讃

Mańgala-gāthā



切聲鉢艸撞之至四衆者讃綫詠之鉢亦可靜投花著大日尊及兩三人讃雖頻催而自元唱來無不別出之讃衆故實也

後供養讃　四智漢鉢初段
無序　心略漢鉢中段
四波羅蜜或西方　鉢後段有結句　又或用艸鉢亦得



昔廣澤僧正始作墨譜形容聲範學者信用日已久矣覺意熟思則謂未竭微致更定五音三重譜當時或以其音之促於古譜往往爲嫌焉者祐眞定意二師者覺意之所從學観而感賞不置定意自彫此譜更舊點漸從此門徒漸知其便迄今盛行然貽存古譜雙鉤之于傍間以贅示今所刻者依再治本再治本不言年月寫者記直云定意再治譜亦同聲明集故隨云爾　寶曆三年癸酉暮秋金

Maṅgala-gāthā

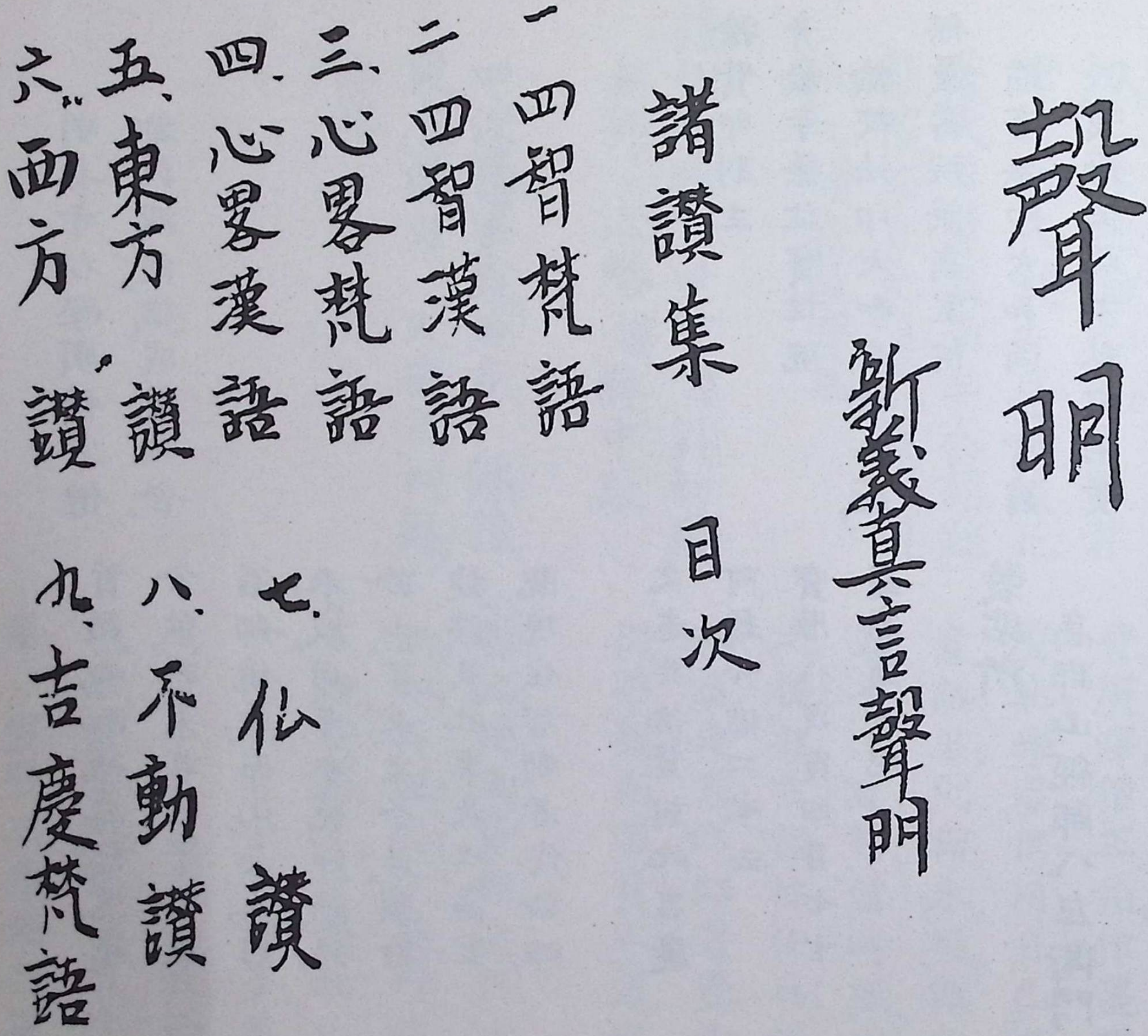
剛峯寺右學頭權少僧
都眞源謹テ識ス二成蓮精舍ニ

捨貲印刻主
靑巖寺兼住寶性院
撿挍法印大和尚位弘範ノ
無量壽院兼高室院
前官法印大和尚位智翁
寶曆癸酉ノ之秋右ノ兩貫

首同レ心ヲ而欲スレ壽ントレ梓ニ然ルニ範一
公往ク二於東武ニ丙子之秋
翁師俄一爾トメ而化ス矣此ノ刻
未レタ成ラ同一年ノ冬範一師歸スレ錫ヲ
於山ニ丁丑ノ之冬任ス二職ニ撿
挍ニ談及フ二此ノ事ニ是一以テ高室
院ノ現住智剛ナル者ノ代ニ於師ノ
之志ニ共ニ捨貲ヲ刻スト此ノ吉慶
阿黎沙ノ偈二本ヲ云ツ
寶曆八戊寅四月七十
翁眞源追記

裝貼所
高野山經師八左衛門

Shō myō, Sanskrit psalmody in the handwriting of Rev. Kojun Arai (8 Jan. 1973).



聲明

新義真言聲明

諸讃集

目次

一、四智梵語

二、四智漢語

三、心畧梵語

四、心畧漢語

五、東方讃

六、西方讃

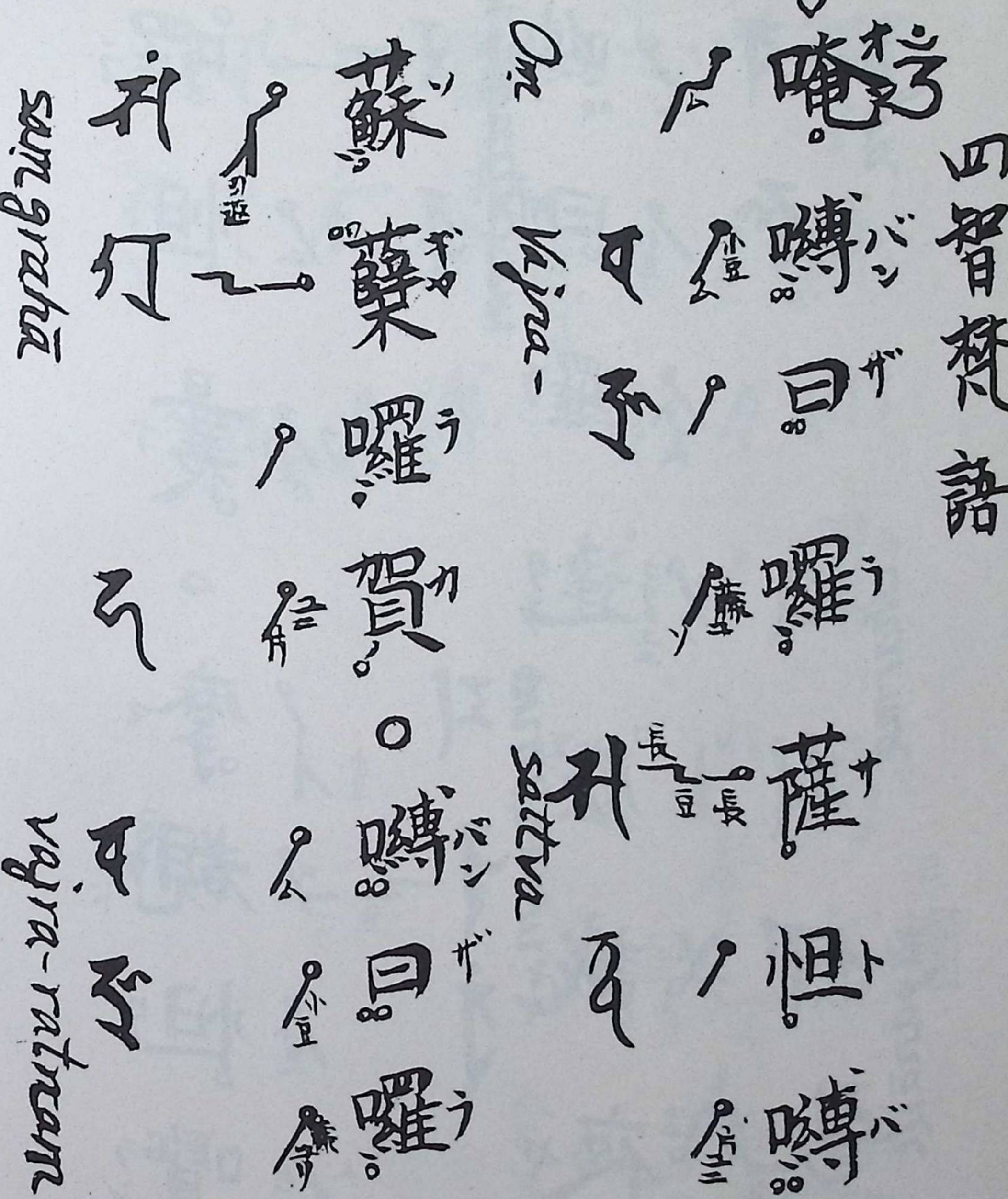
七、仏讃

八、不動讃

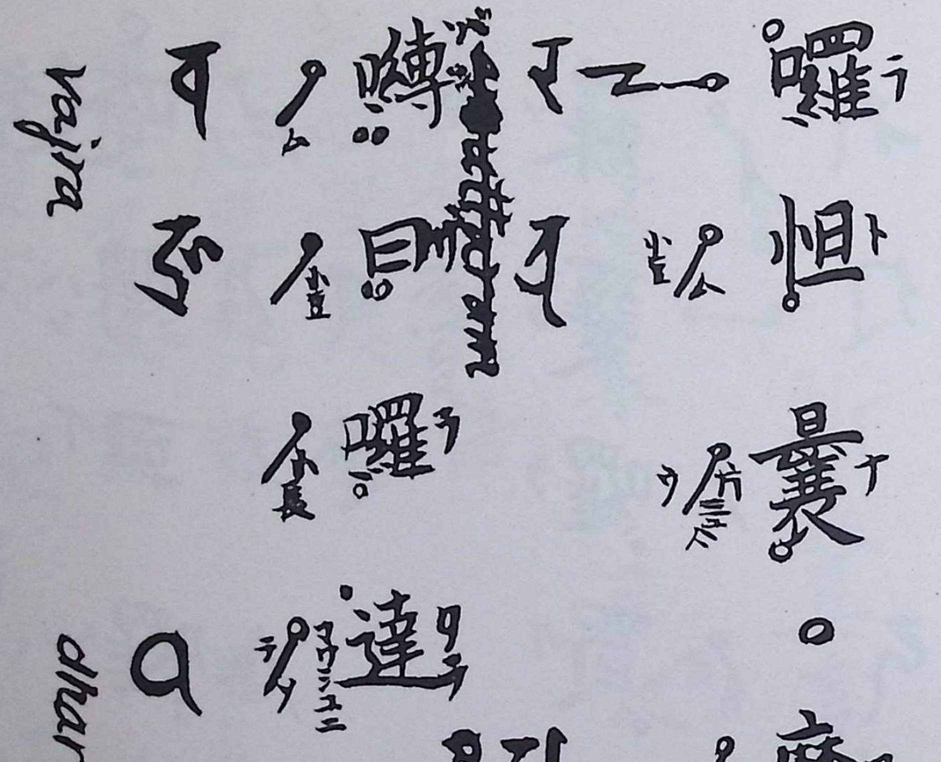
九、吉慶梵語

1. Caturjñāna in Sanskrit 2. Caturjñāna in Chinese 3. Vairocana-stotra in Sanskrit 4. Vairocana-stotra in Chinese 5. Stotra of the Buddha of the East (Vajrapāṇi) 6. Stotra of the Buddha of the West (Vajradharma) 7. Buddha-stotra 8. Acala-stotra 9. Maṅgala-gāthā

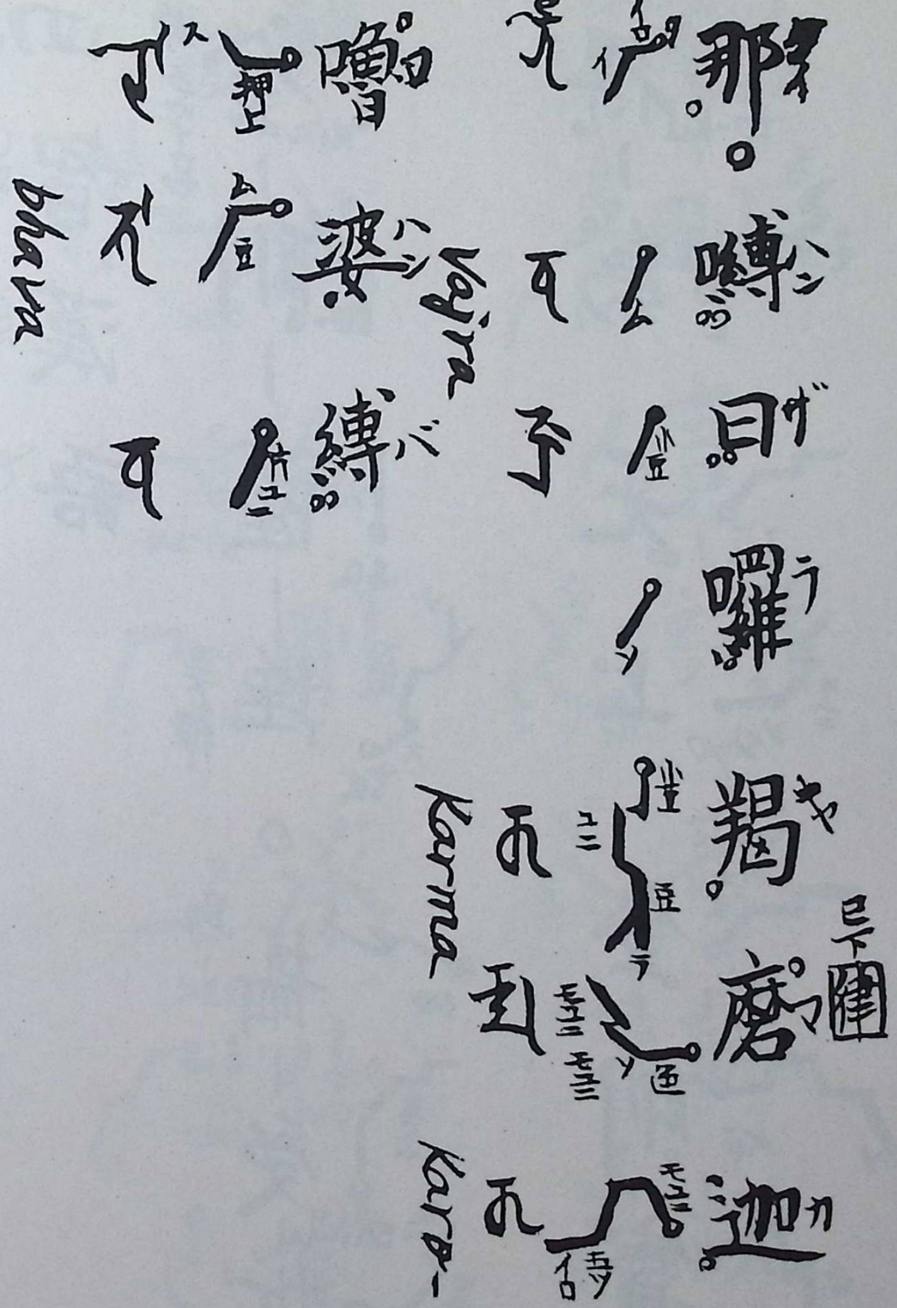
1. Caturjñāna in Sanskrit


四智梵語
唵 オン
嚩 バン
日 ザ
囉 ラ
薩 サ
怛 ト
嚩 バ
長
Oṃ vajra-
sattva
蘇 ソ
蘗 ギャ
囉 ラ
賀 カ
嚩 バン
日 ザ
囉 ラ
saṃgrahā
vajra-ratnam

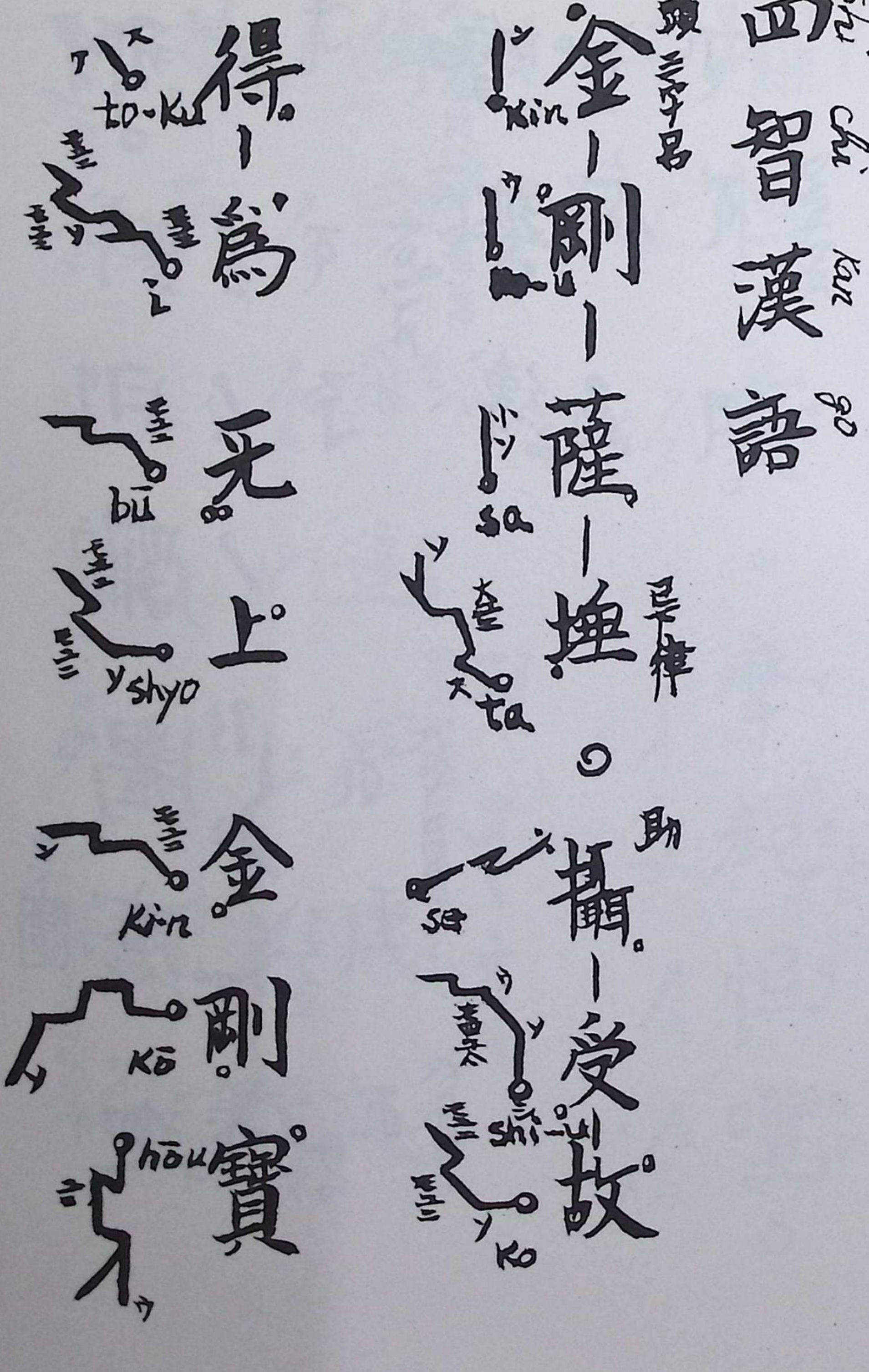
1. Caturjñāna in Sanskrit (continued)


囉
怛
曩
摩
覩
怛
嚂
嚩
日
囉
達
麼
識
夜
vajra
dharma
gāyanāiḥ
anuttaram

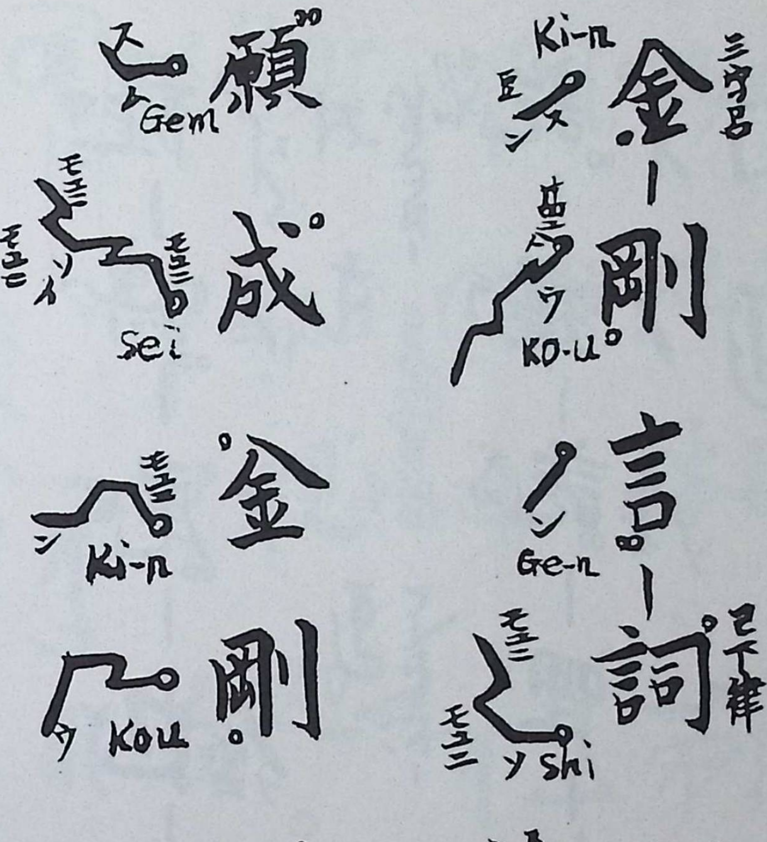
1. Caturjñāna in Sanskrit (continued)


那
囀
日
囉
羯
磨
迦
嚕
婆
縛
vajra
bhava
karma
karo-

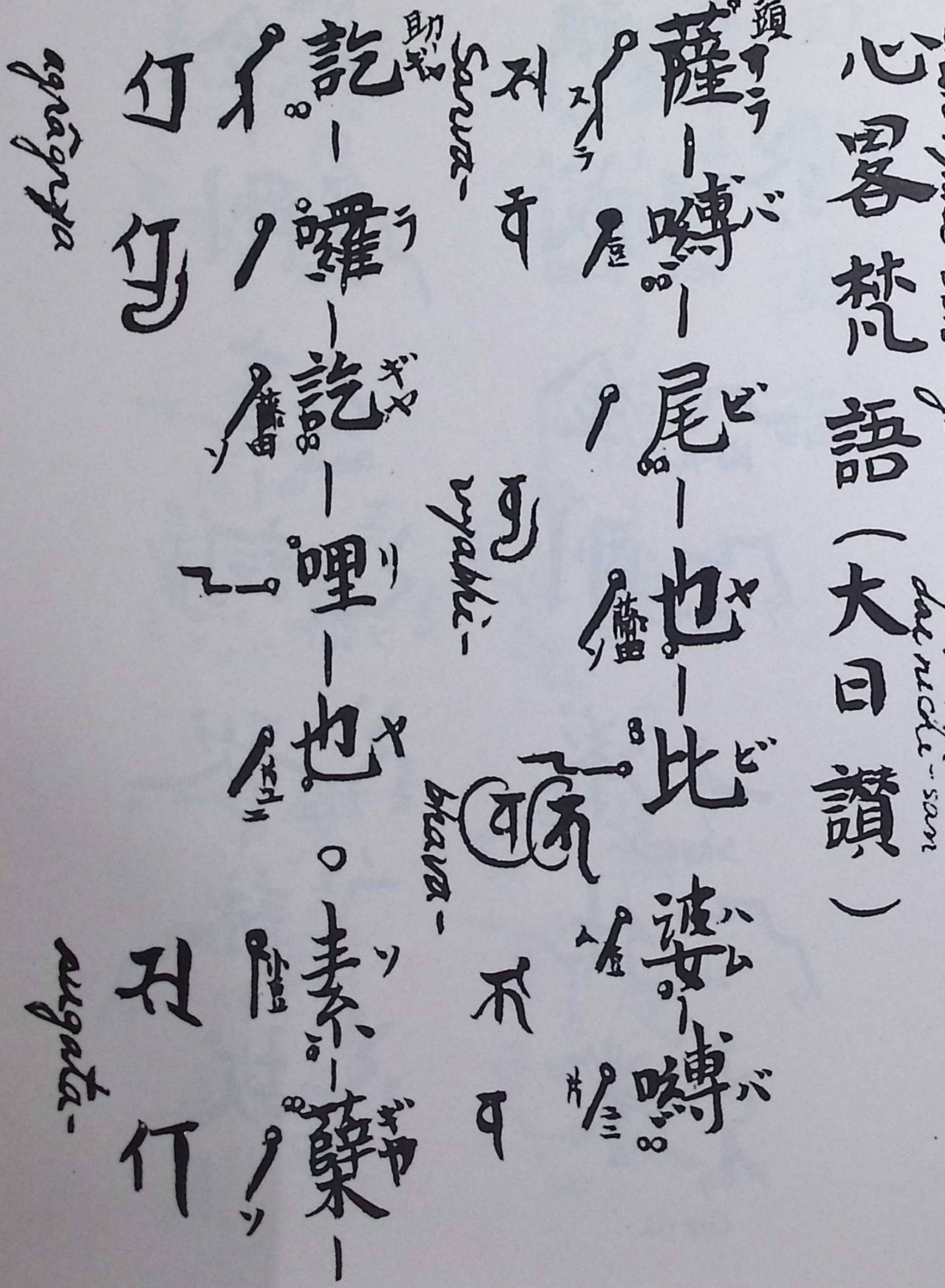
2. Caturjñāna in Chinese


四智漢語
shi chi kan go
金剛薩埵
Kin sa ta
攝受故
sa shi-ui ko
得為无上
to-ku bu shyo
金剛寶
Kin kō hōu

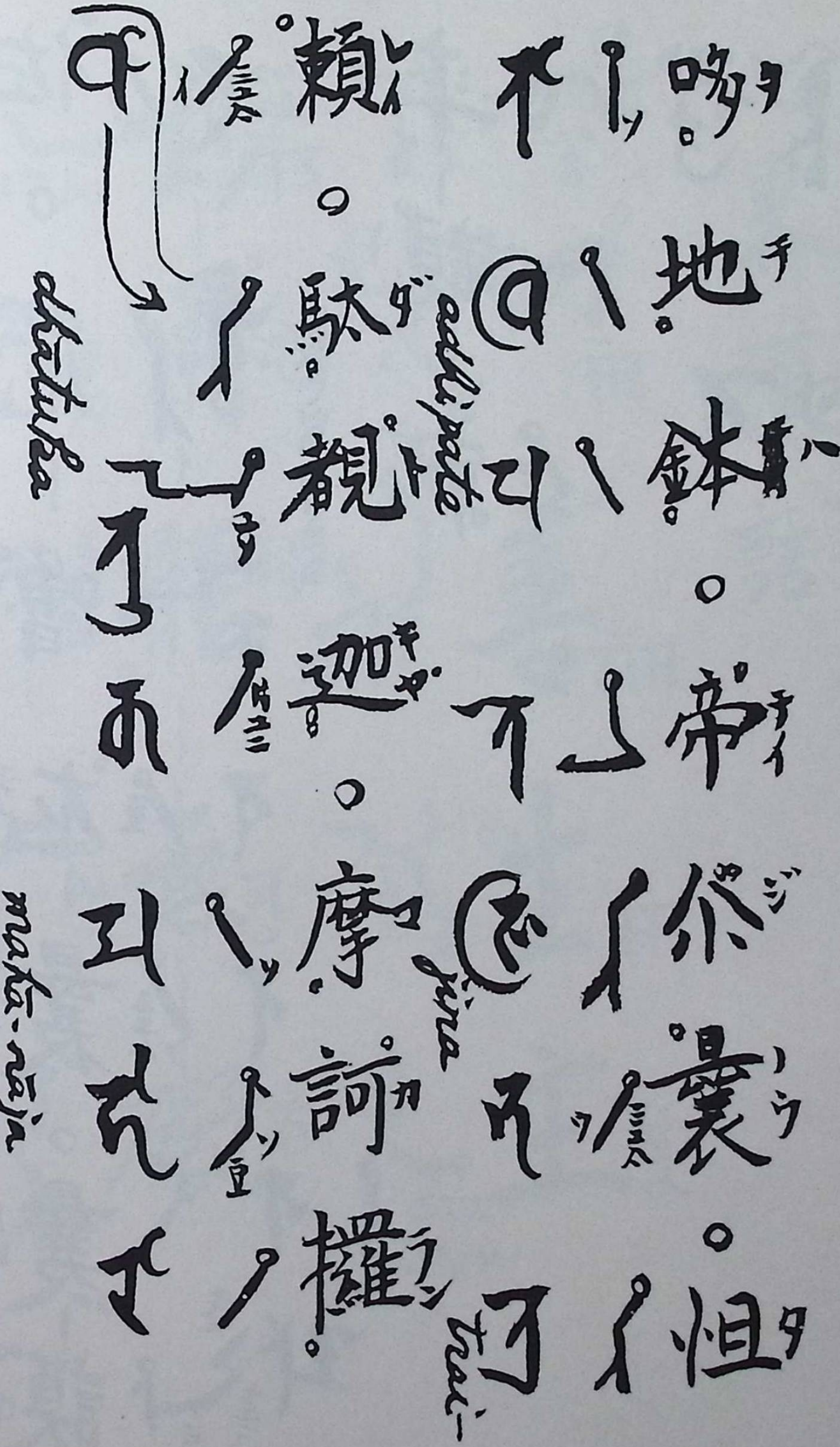
2. Caturjñāna in Chinese (continued)


金 Ki-n
剛 KO-u
言 Ge-n
詞 Shi
歌 Ka
詠 ei
故 KO
願 Gem
成 Sei
金 Ki-n
剛 KOu
承 Shyo-u
仕 shi
業 Ge-u

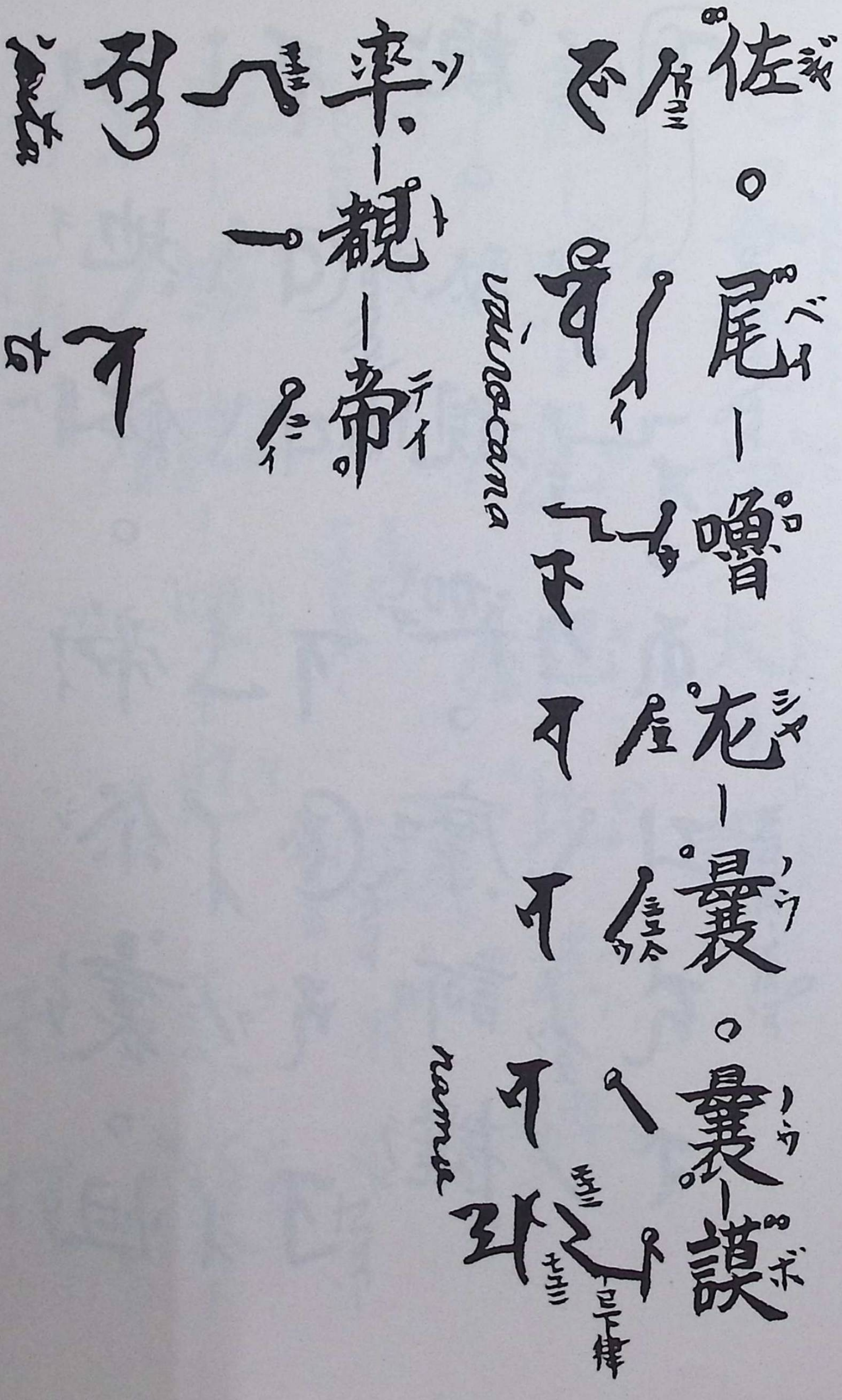
3. Vairocana-stotra in Sanskrit


心畧梵語（大日讃）
Shin ryaku bon go
dai nichi san
薩嚩尾也比婆嚩
sarva-
vyabhi-
bhava-
囉訖哩也素蘖
agrāgrya
sugata-

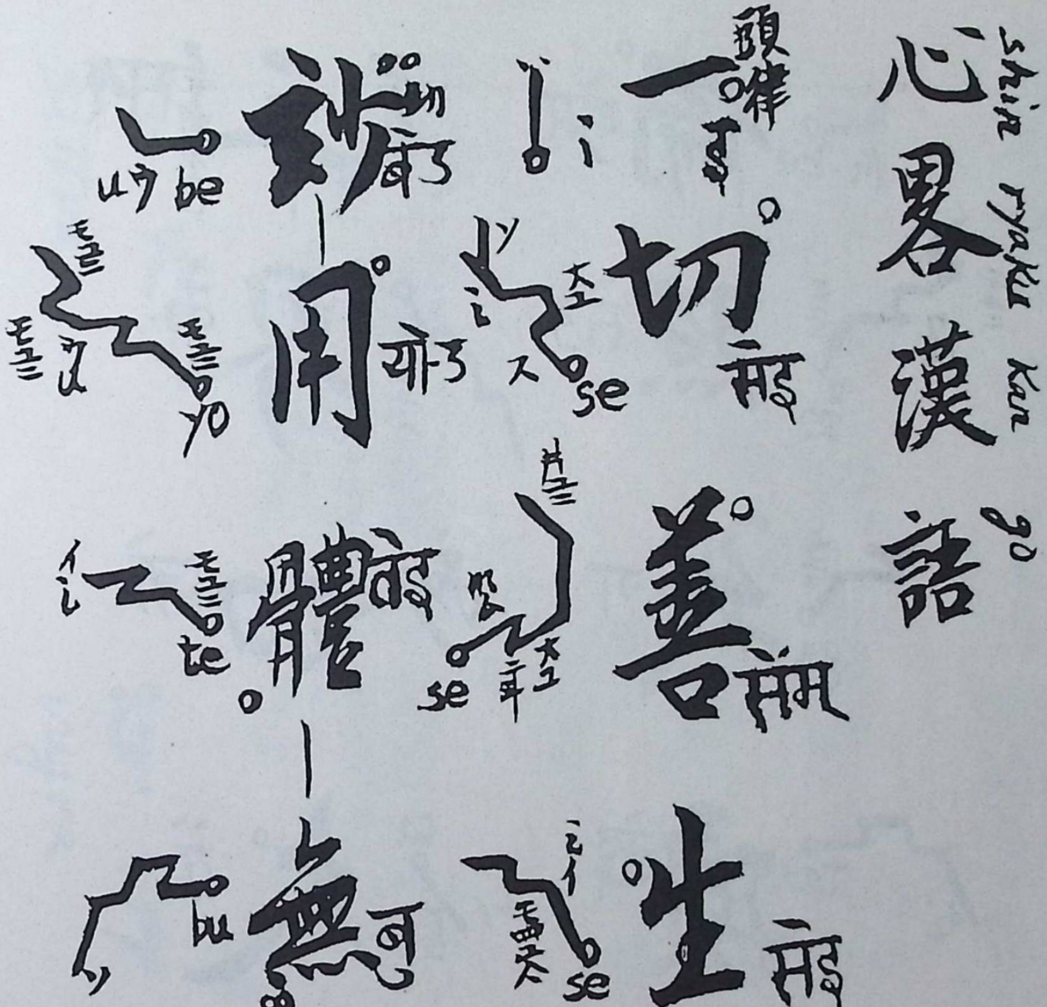
3. Vairocana-stotra in Sanskrit (continued)


adhipate
dhātuka
jina
trai-
mahā-rāja

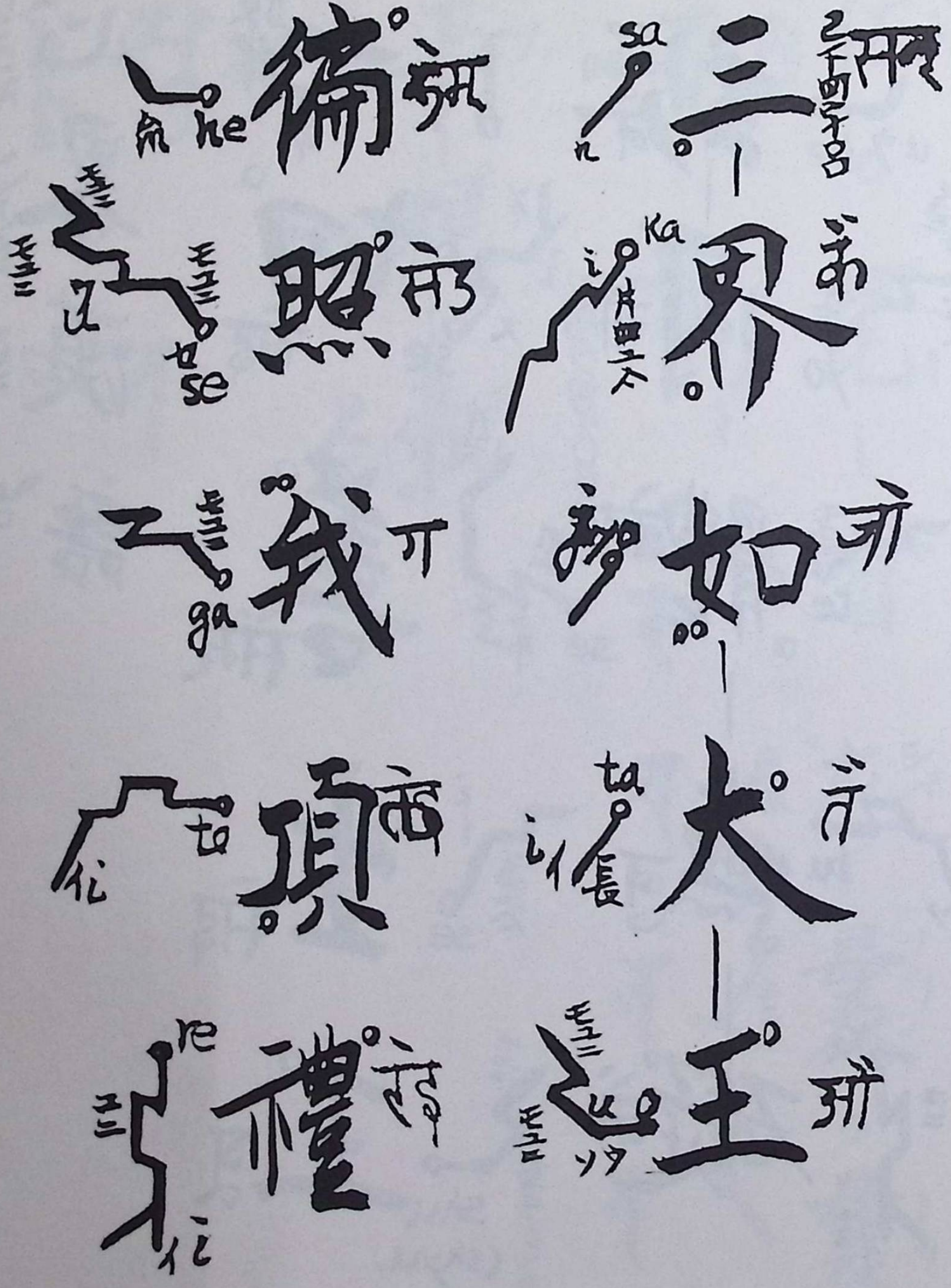
3. Vairocana-stotra in Sanskrit (continued)


佐
尾
嚕
左
曩
曩
謨
vairocana
nama
覩
帝

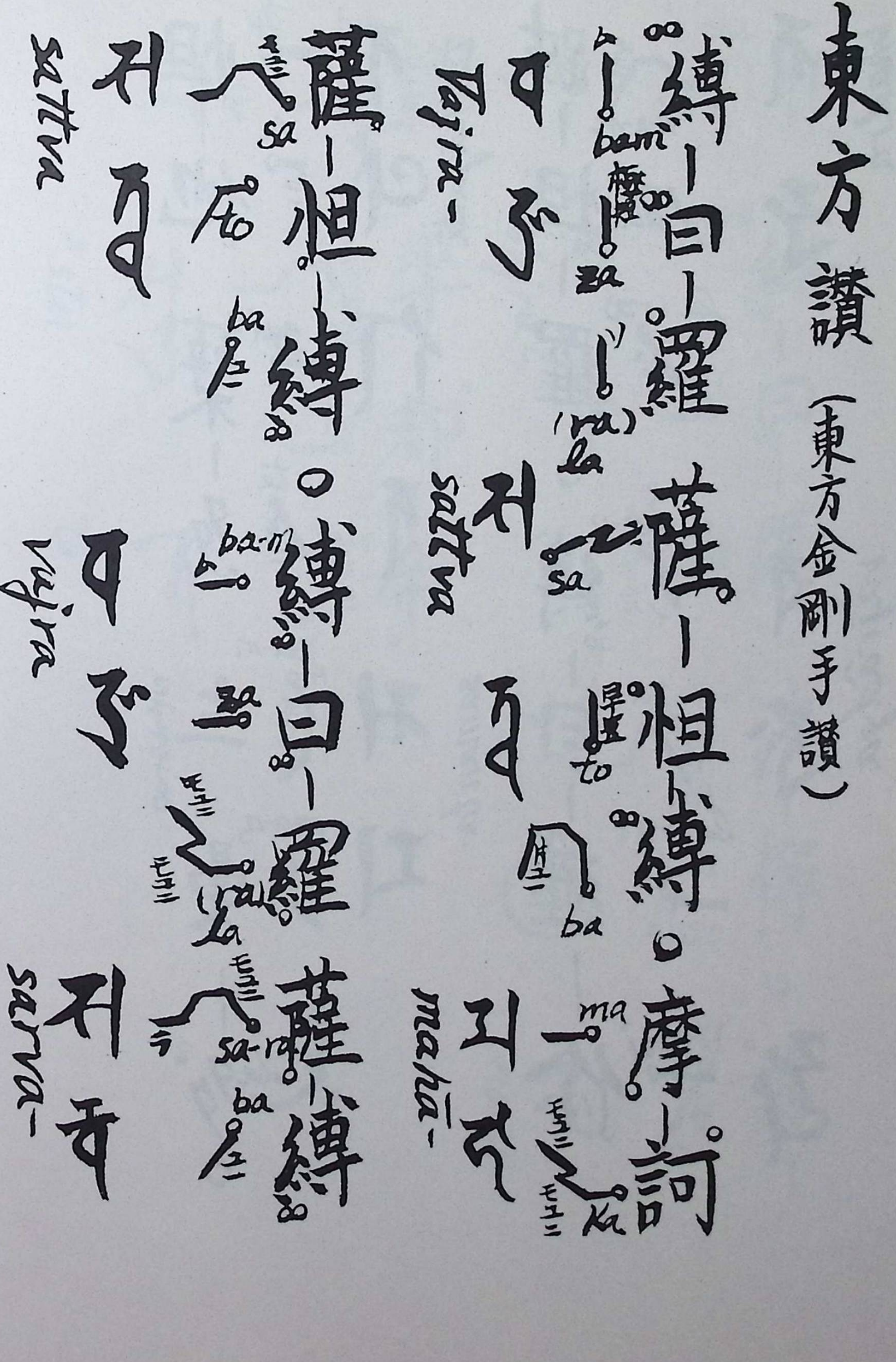
4. Vairocana-stotra in Chinese


心 shin
略 ryaku
漢 kan
語 go
一
切
善
生
主
shu
(shyu)
se
se
se
se
體
無
礙
be
yo
te
bu
ka

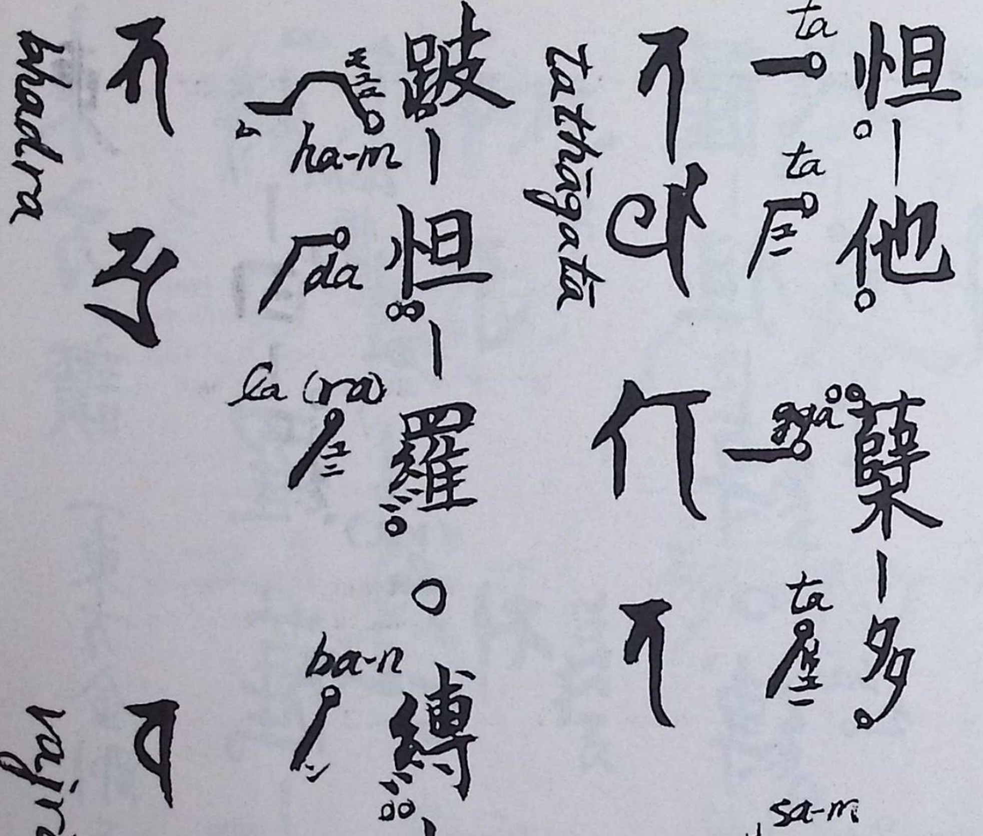
4. Vairocana-stotra in Chinese (continued)


徧
he
照
se
我
ga
頂
禮
sa
三
ka
界
如
ta
大
王

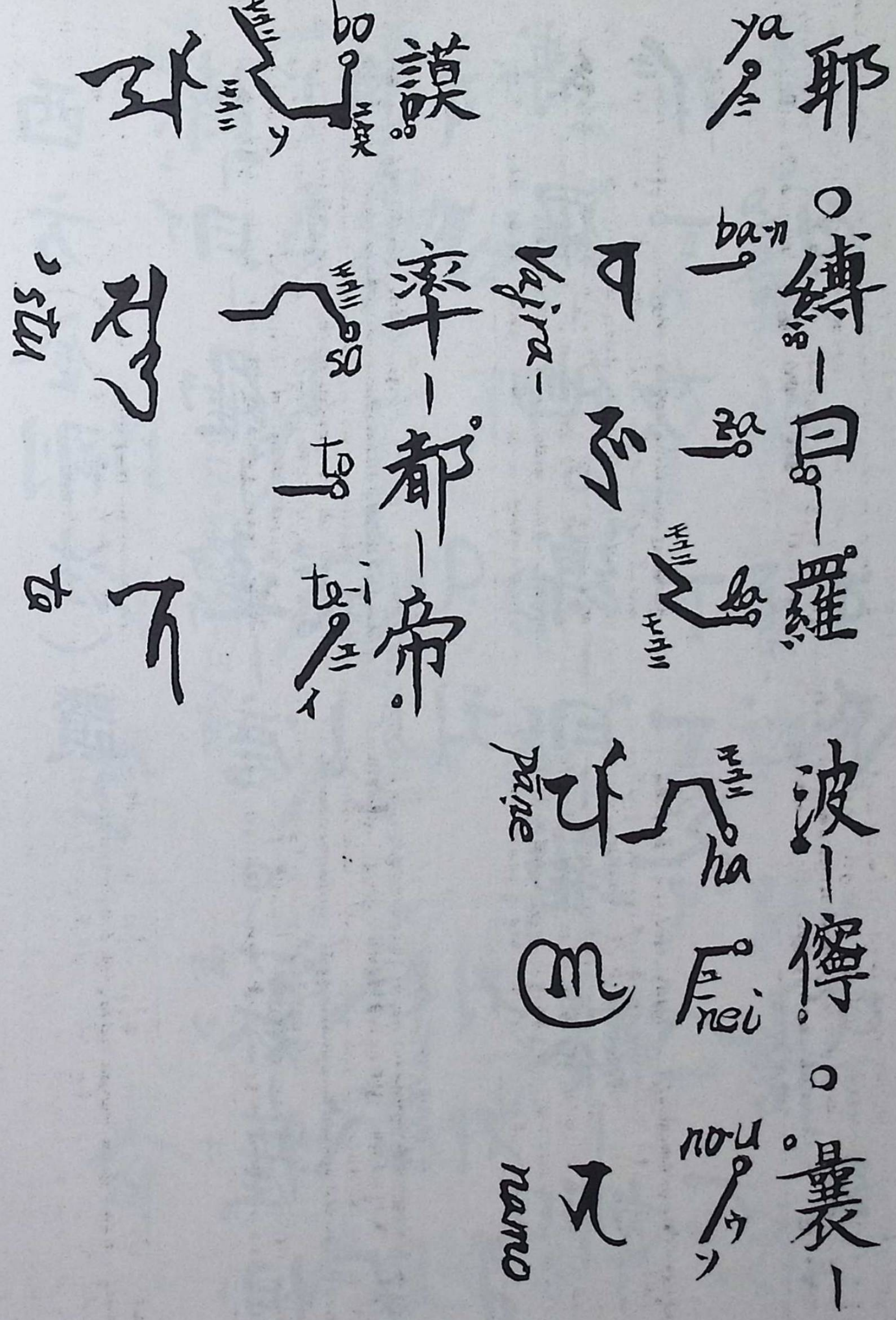
5. Stotra of the Buddha of the East (Vajrapāṇi)


東方讚
（東方金剛手讚）
縛曰羅薩怛縛摩訶
bam za (ra) la sa to ba ma ka
Vajra- sattva mahā-
薩怛縛縛曰羅薩縛
sa to ba ba-m za (ra) la sa-rva ba
sattva vajra sarva-

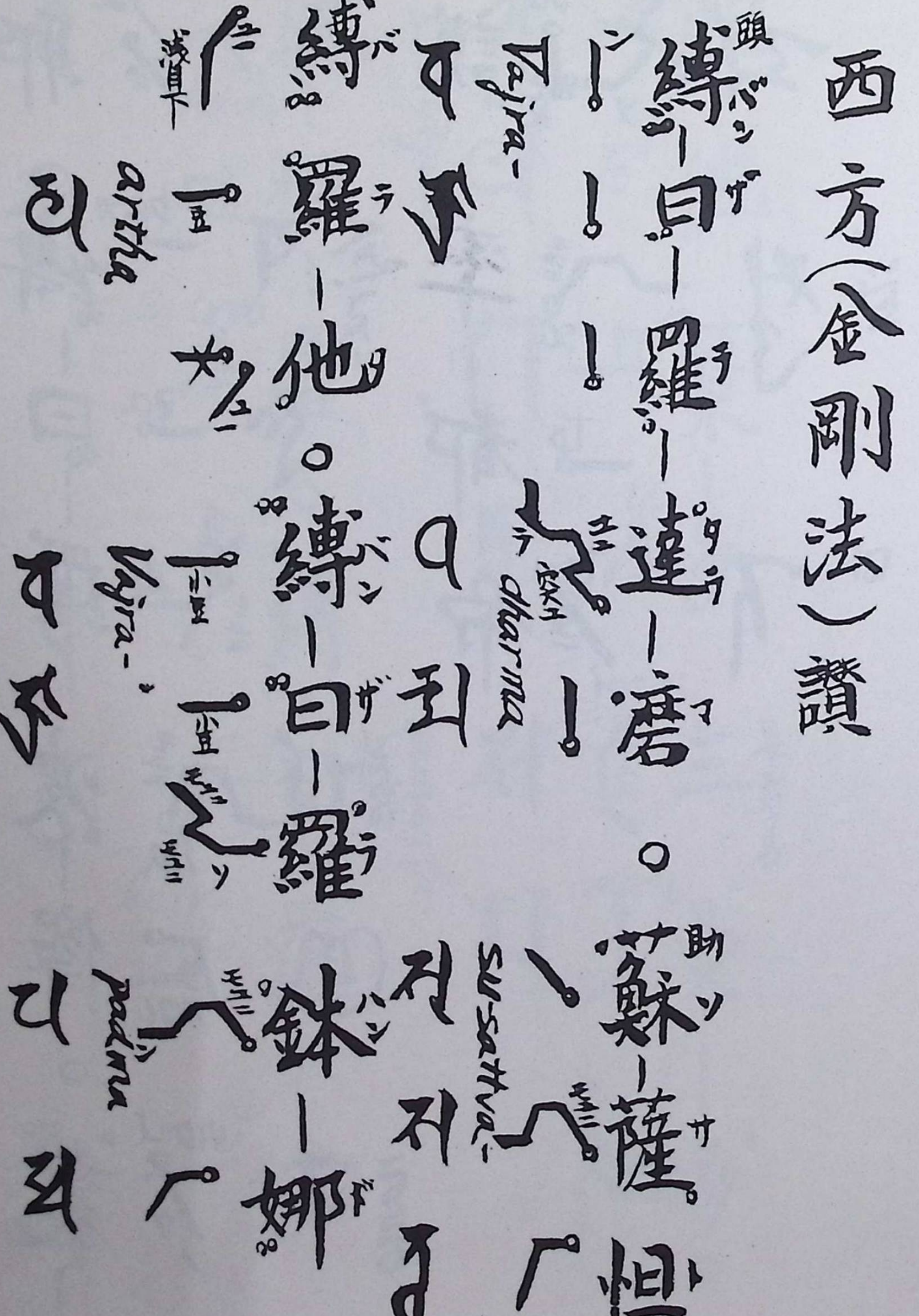
5. Stotra of the Buddha of the East (Vajrapāṇi) (continued)


怛他蘖多
ta
ta
gā
ta
三曼多
sa-m
ma-n
da
tathāgatā
samanta-
跛怛羅
ha-m
da
la (ra)
縛日羅儞
ba-n
za
la (ra)
ni
bhadra
vajrādya

5. Stotra of the Buddha of the East (Vajrapāṇi) (continued)


耶
ya
縛
ban
日
za
囉
ra
波
ha
儜
nei
曩
nou
Vajra-
pāne
namo
謨
bo
率
so
都
to
帝
tai
stu
ta

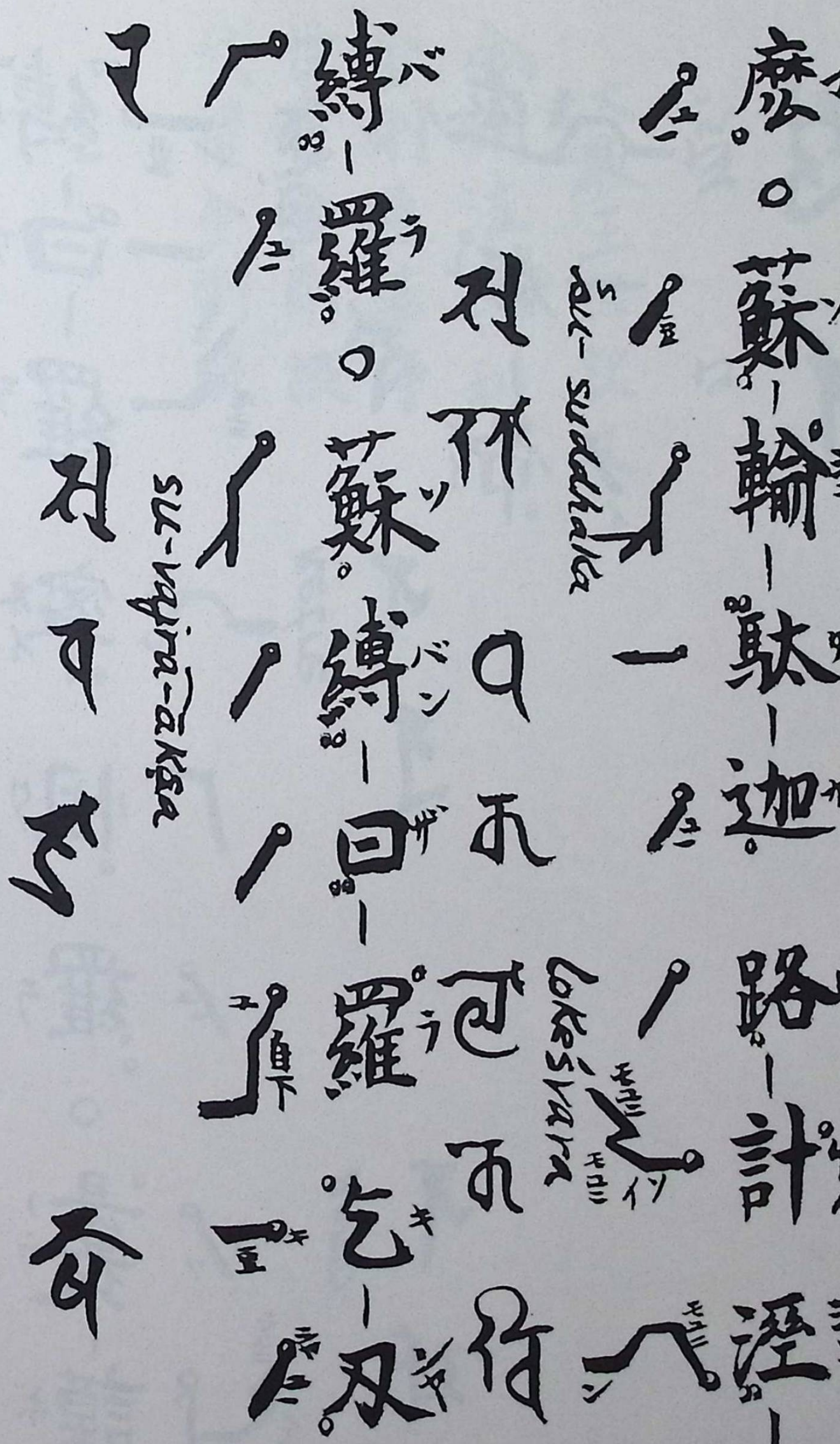
6. Stotra of the Buddha of the West (Vajradharma)



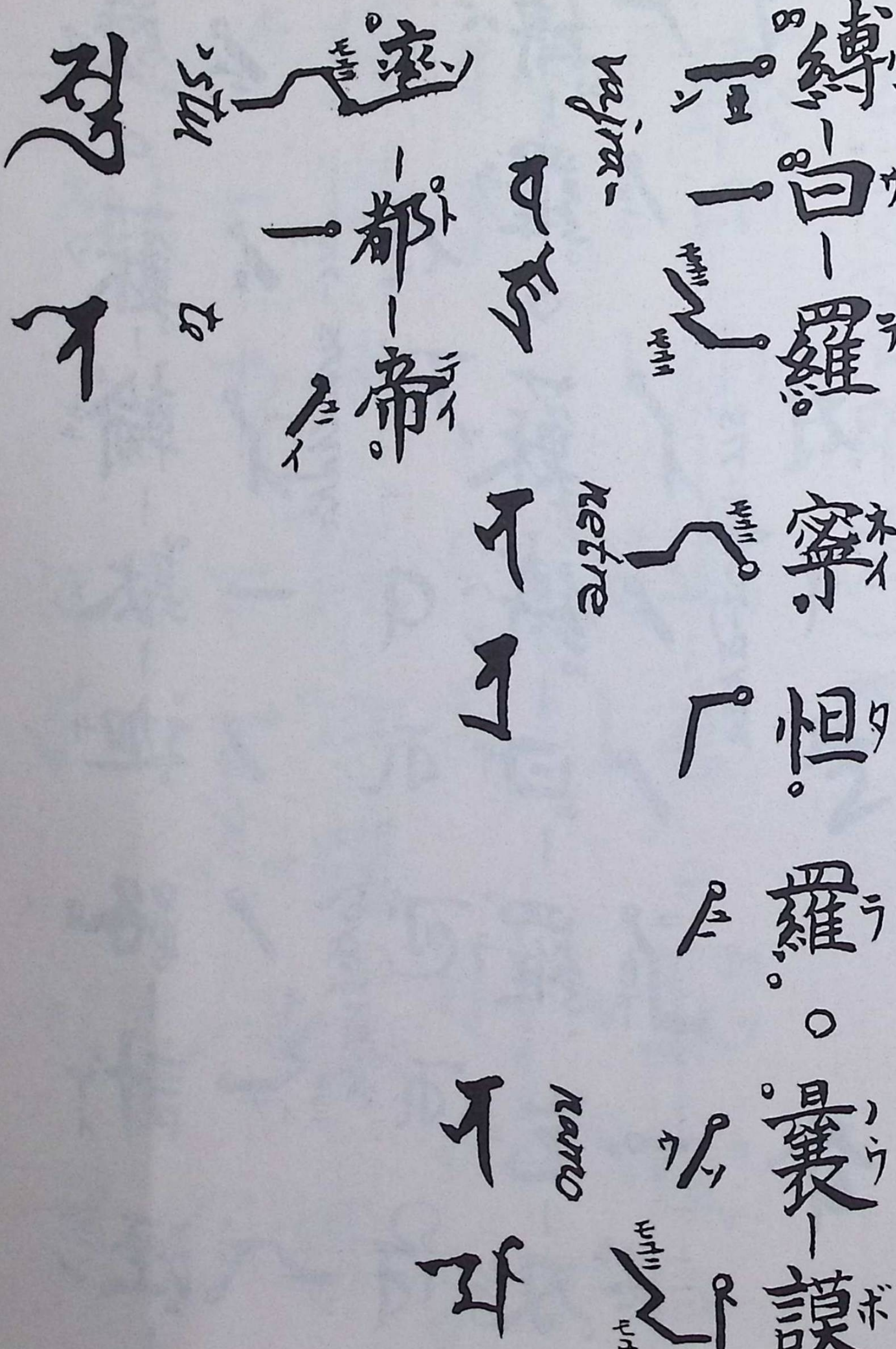
西方（金剛法）讃
縛日羅達磨。蘇薩怛
縛羅他。縛日羅鉢娜

Vajra-
dharma
su-sattva-
artha
Vajra-
padma

6. Stotra of the Buddha of the West (Vajradharma) (continued)


麽マ
蘇ソ
輸シュ
駄ダ
迦カ
路ロ
計ケイ
溼ジン
su-suddhaka
lokeśvara
蘇ソ
縛バン
曰ザ
羅ラ
乞キ
叉シャ
縛バ
羅ラ
su-vajra-ākāśa

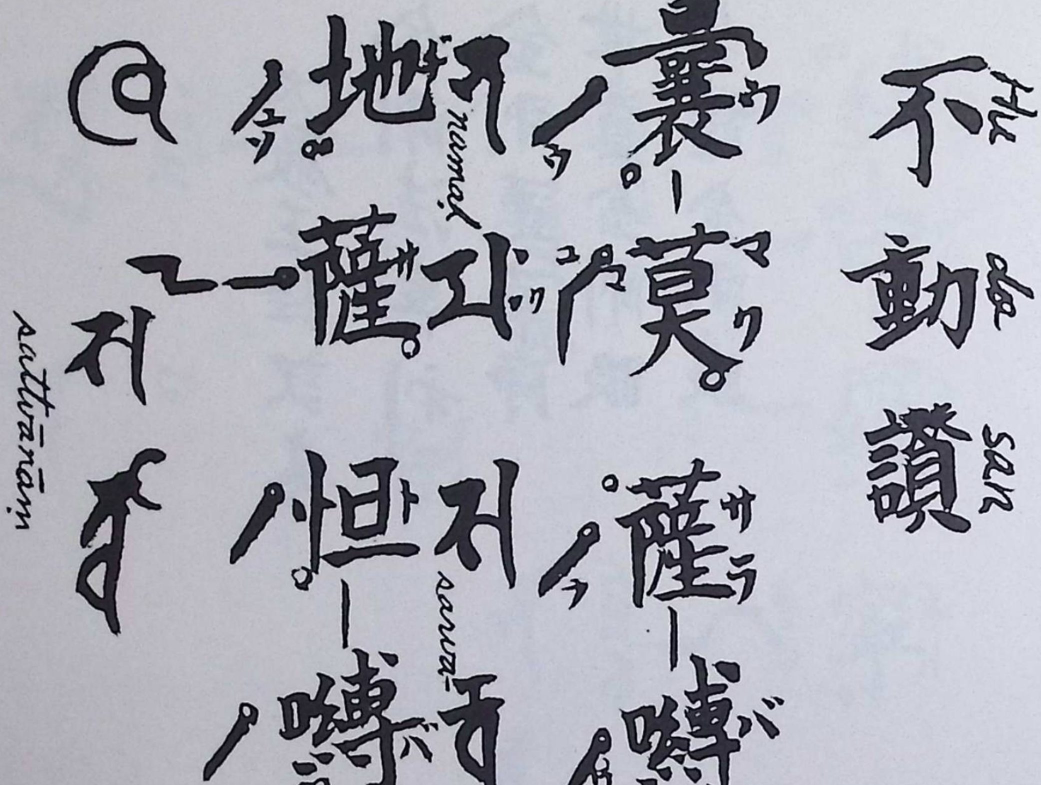
6. Stotra of the Buddha of the West (Vajradharma)


縛曰羅寧怛羅。曩謨
バン
ザ
ラ
ネイ
タ
ラ
ノウ
ボ
都帝
ト
ティ
vajra-
netre
namo

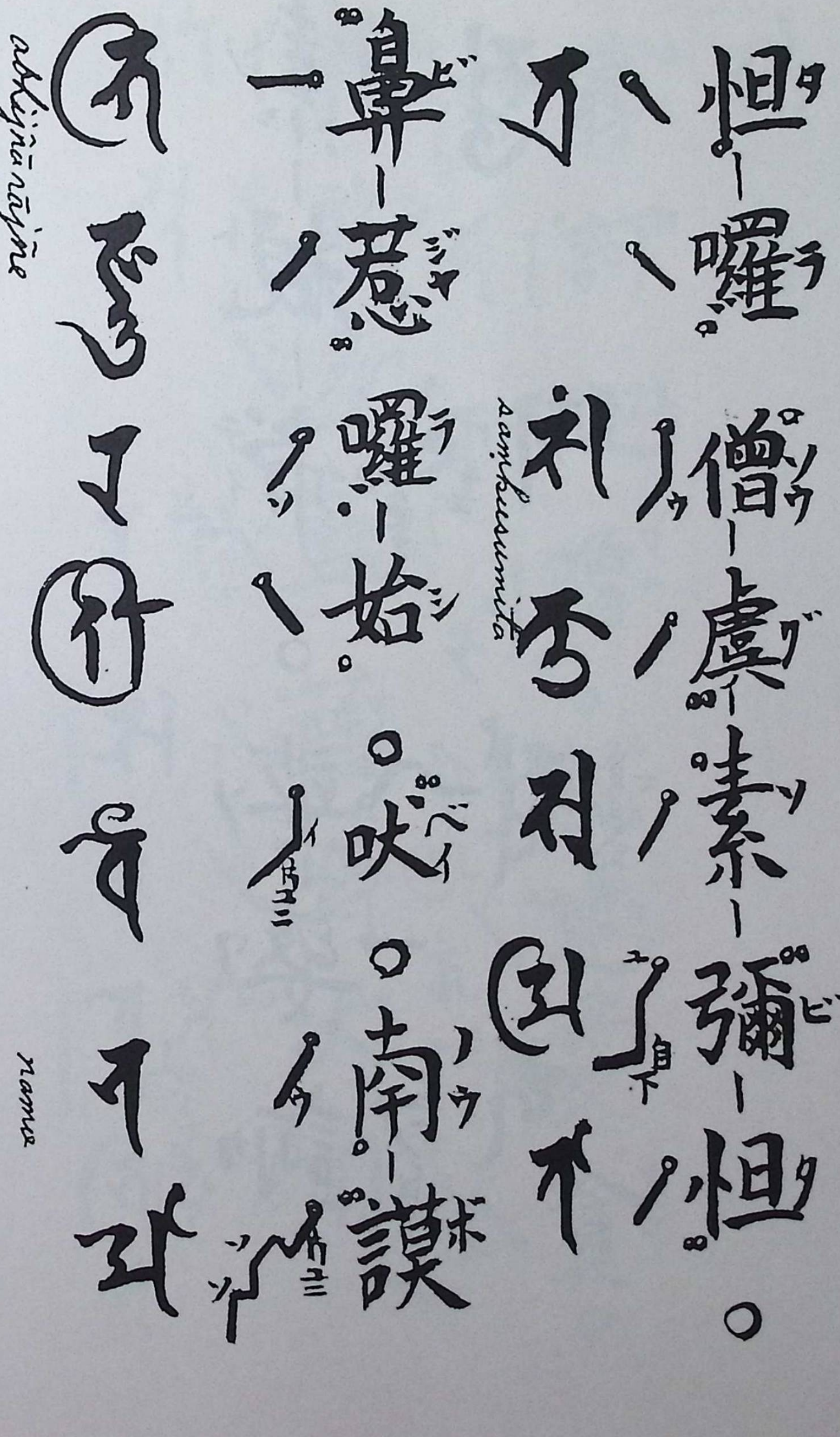
大敎王経訳文

金剛法善利
金剛蓮華浄
世貴金剛眼
我禮金剛眼

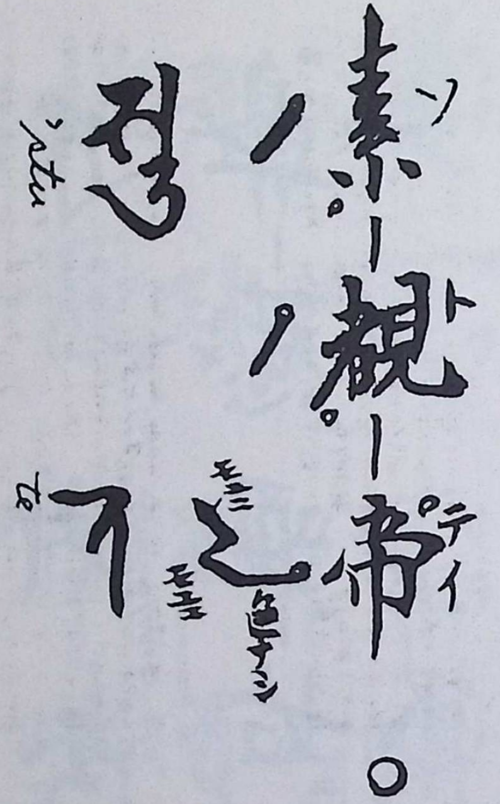
8. Acala-stotra


不動讚
hu
do
san
曩
莫
薩
嚩
沒
駄
母
namaḥ
sarva-
buddha-bodhi-
地
薩
怛
嚩
喃
薩
嚩
sattvānāṃ
sarvatra

8. Acala-stotra (continued)

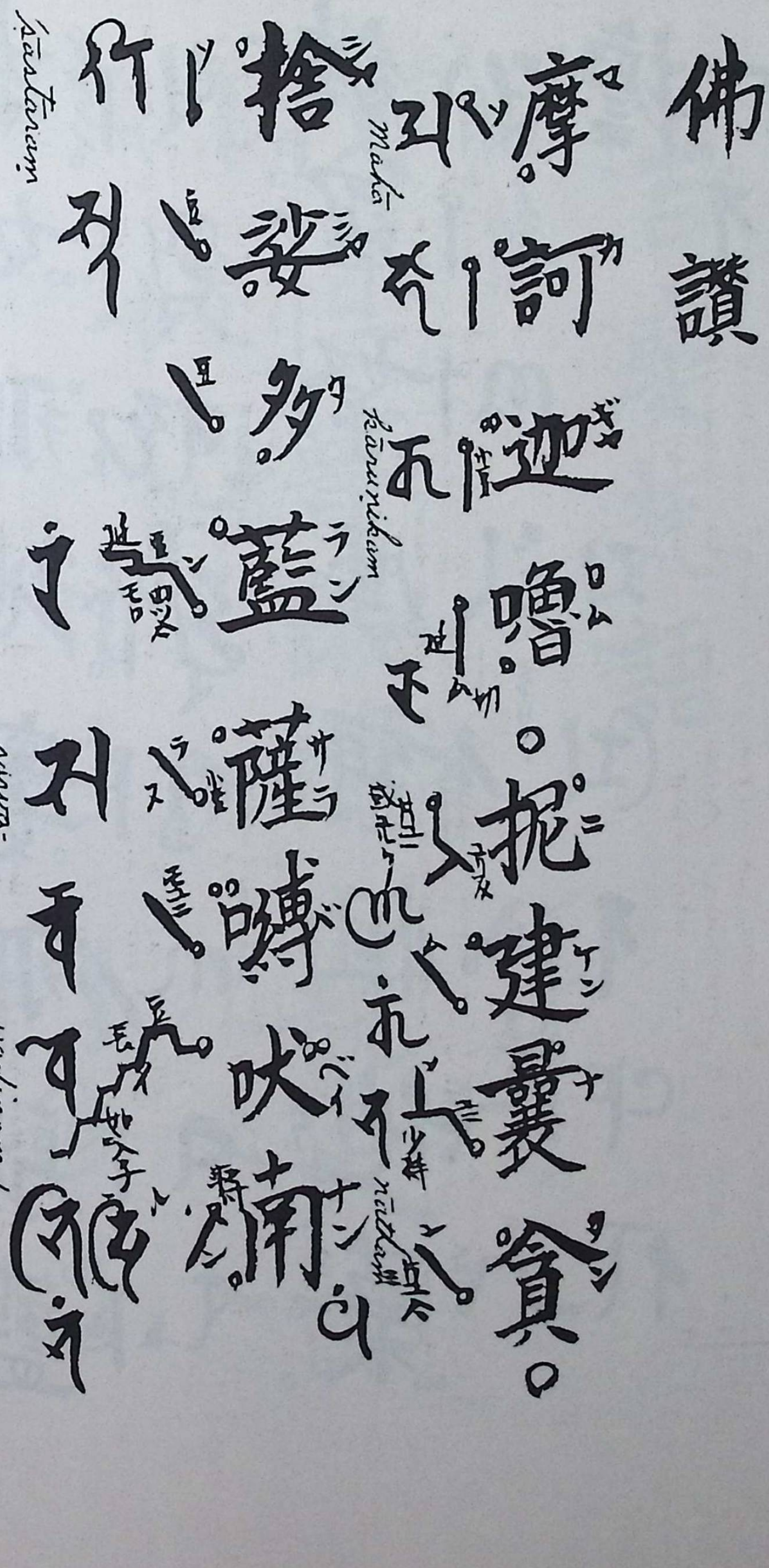

saṃkusumita
abhijñānājñe
nama

8. Acala-stotra (continued)



stu
te
svāhā
素 ソ
覩 ト
帝 ティ
娑 ソ
婆 ワ
訶 カ

7. Buddha-stotra



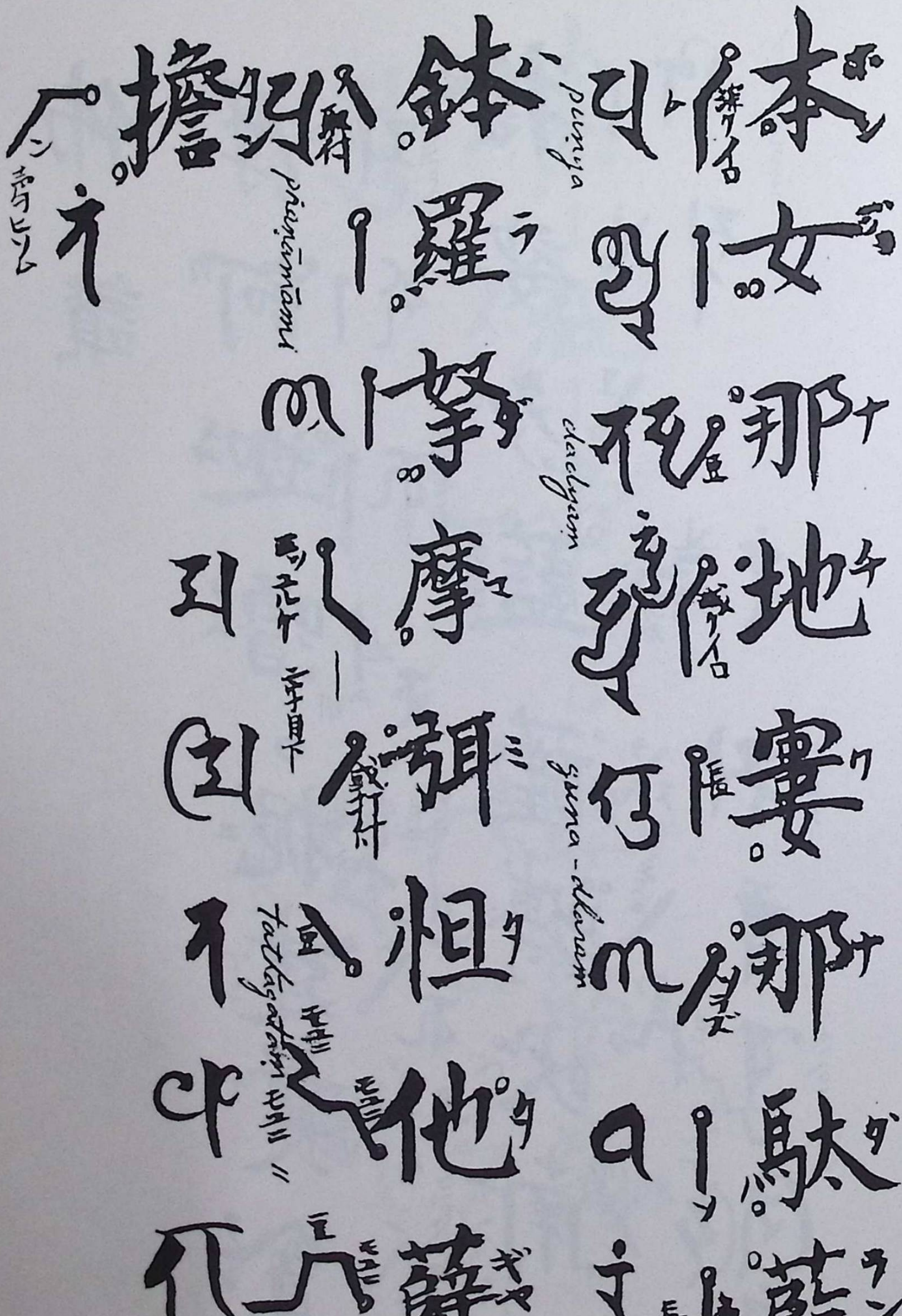
佛讃

摩訶迦嚕抳建曩貪

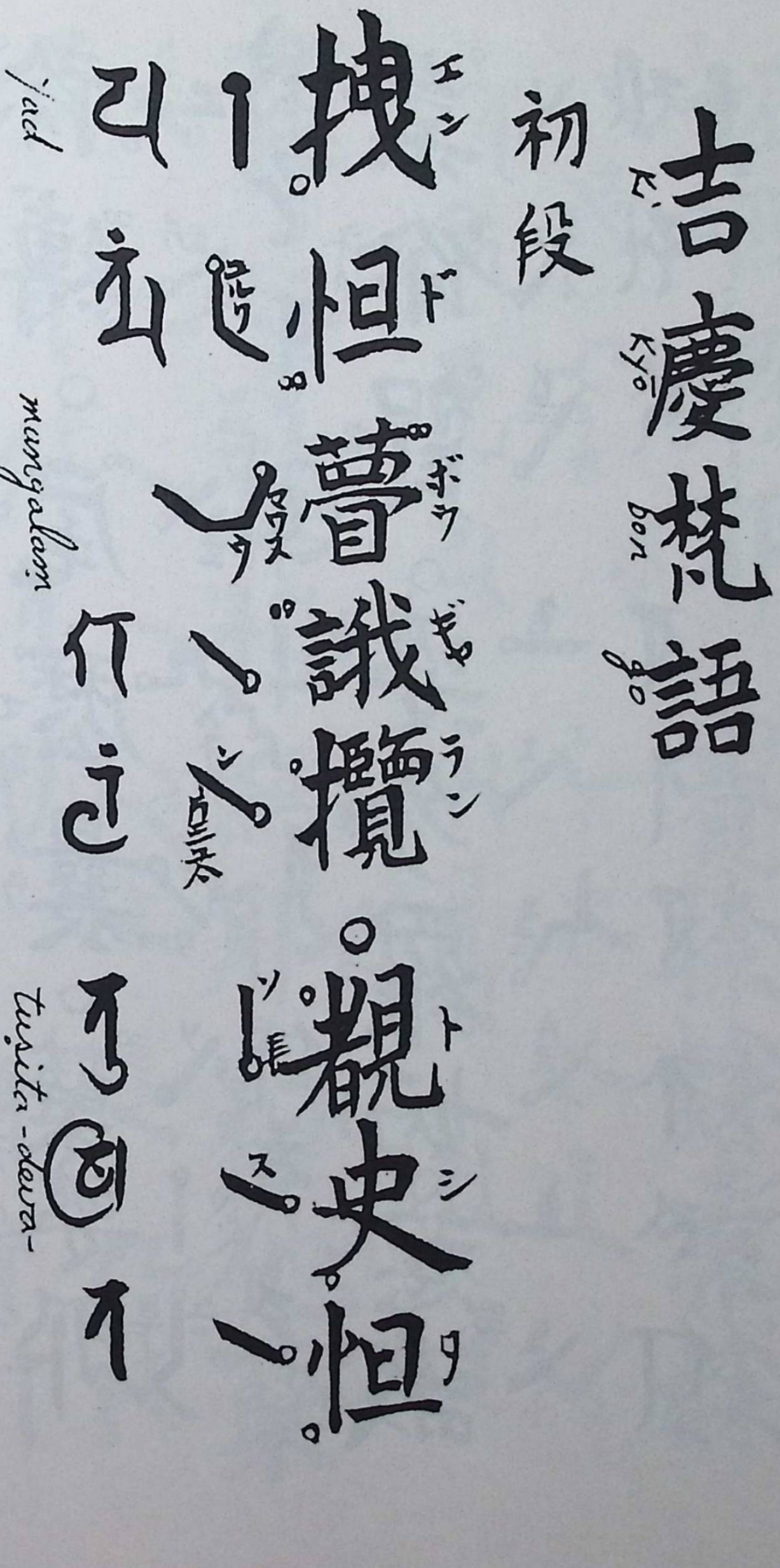
捨娑多藍薩嚩吠喃

マ
カ
ギャ
ロ
ニ
ケン
ナ
タン
シャ
シャ
タ
ラン
サラ
バ
ベイ
ナン
Mahā
kāruṇikam
nātham
śāstāram
sarva-
vedinam /

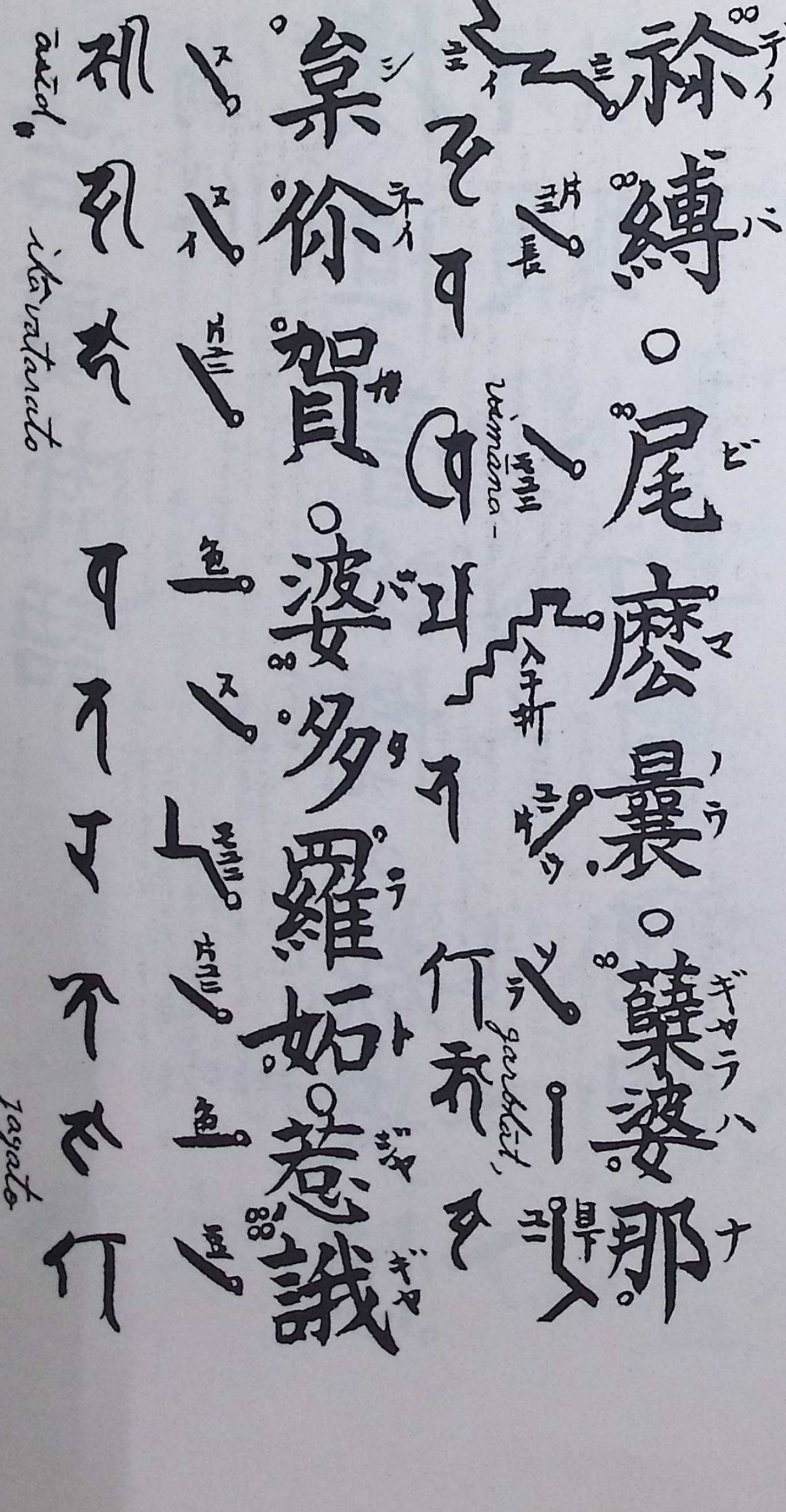
7. Buddha-stotra (continued)


本
女
那
地
曩
那
馱
藍
鉢
羅
拏
摩
彌
但
他
蘖
擔
punya
dasagam
guna-dhanam
pranamami
tathagatam

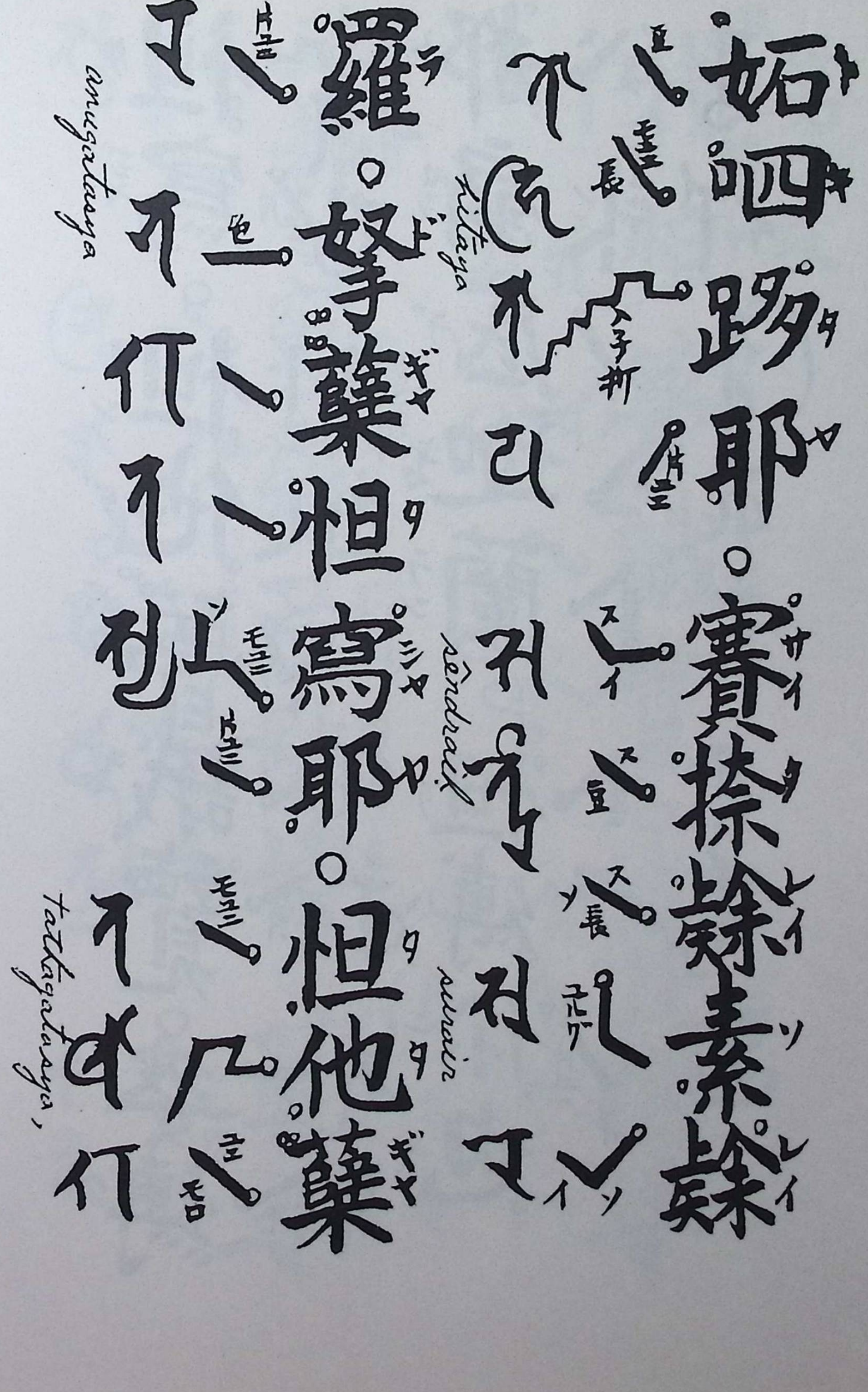
9. Maṅgala-gāthā


吉慶梵語
ki
kyō
bon
go
初段
拽 エン
怛 ド
曩 ボウ
誐 ギャ
攬 ラン
覩 ト
史 シ
怛 タ
jad
mungalam
tusita-deva-

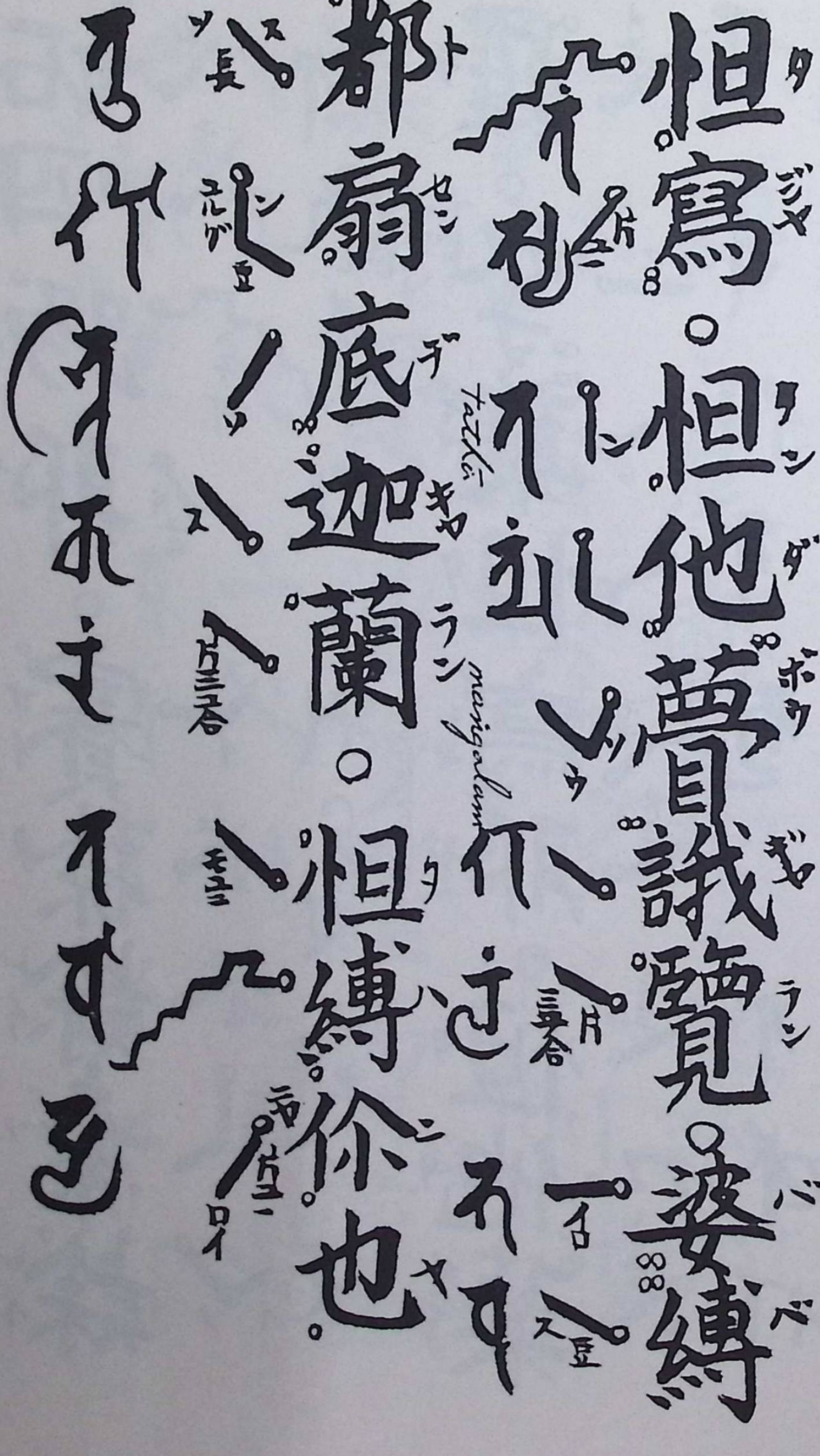
9. Maṅgala-gāthā (continued)


禰デイ縛バ。尾ビ麼マ曩ノウ。蘗ギャラ婆バ那ナ
枲シ祢ネイ賀ガ。婆バ多タ羅ラ姤ト惹ジャ誐ギャ
vimana-
gandhit,
tasta
itavatanato
jayato

9. Maṅgala-gāthā (continued)


hitāya
sendraiḥ
surair
anugatāya
tathāgatāya,

9. Maṅgala-gāthā (continued)

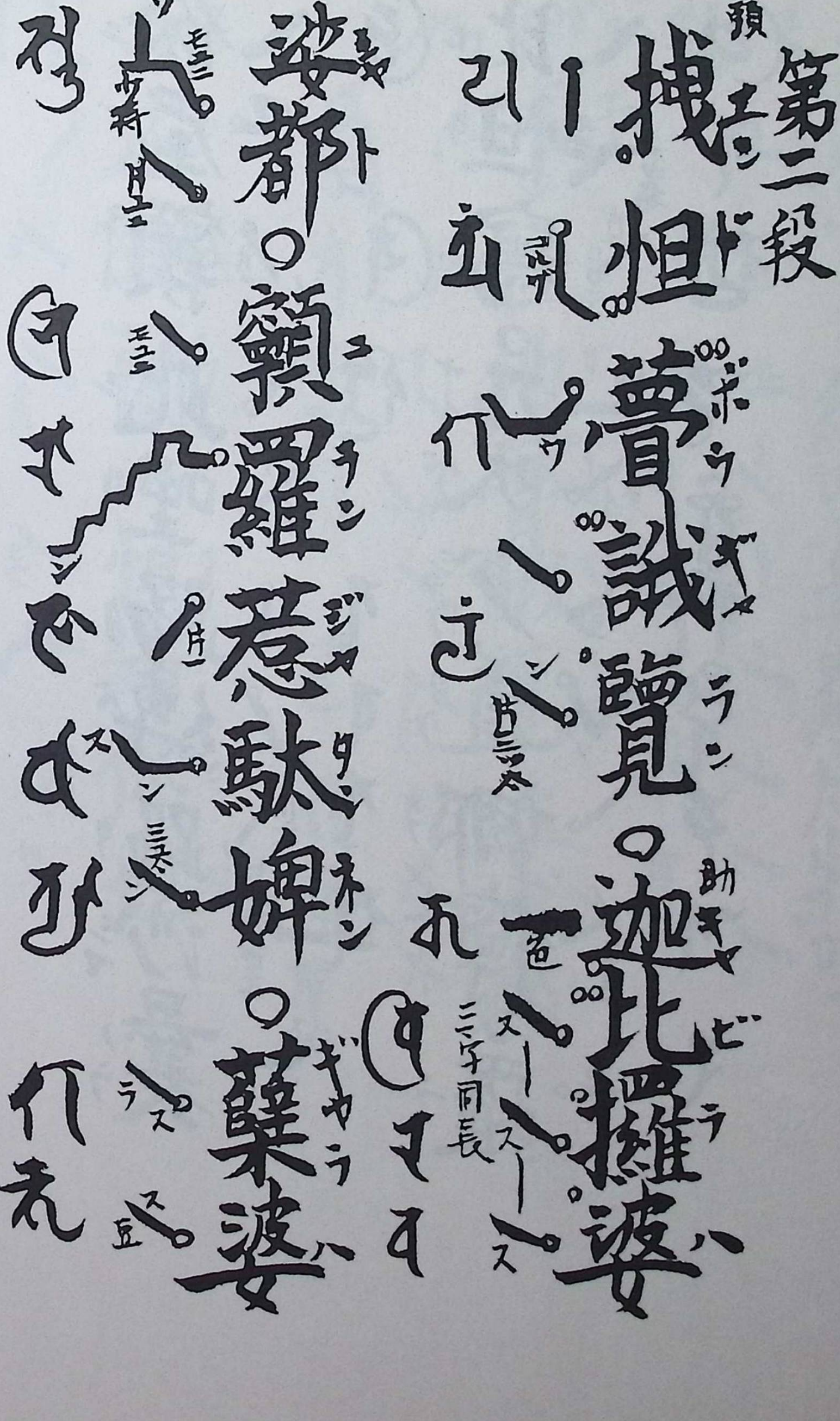


怛寫。怛他蘗誐覽婆縛

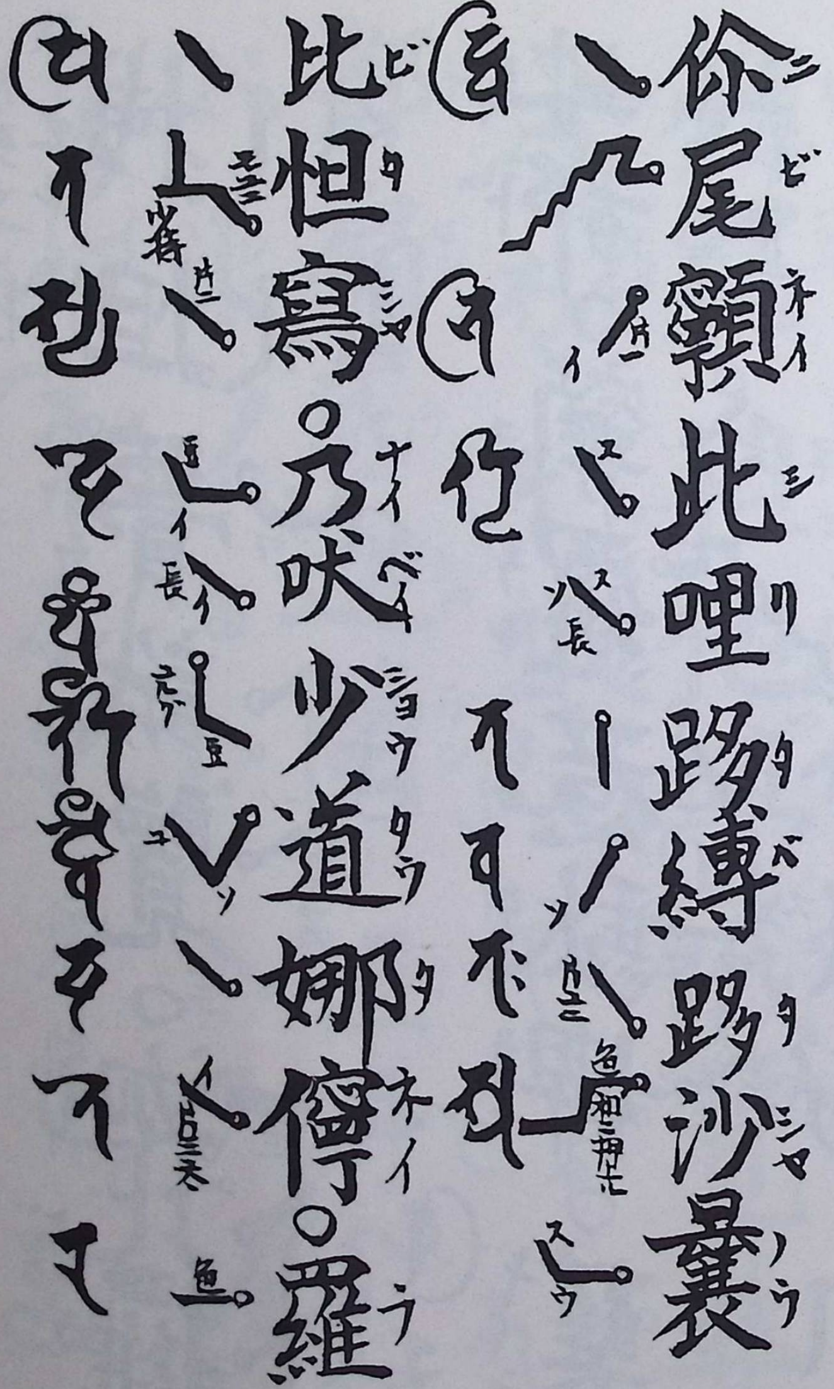
都扇底迦蘭。怛縛儞也。

tatkā
maṅgalam

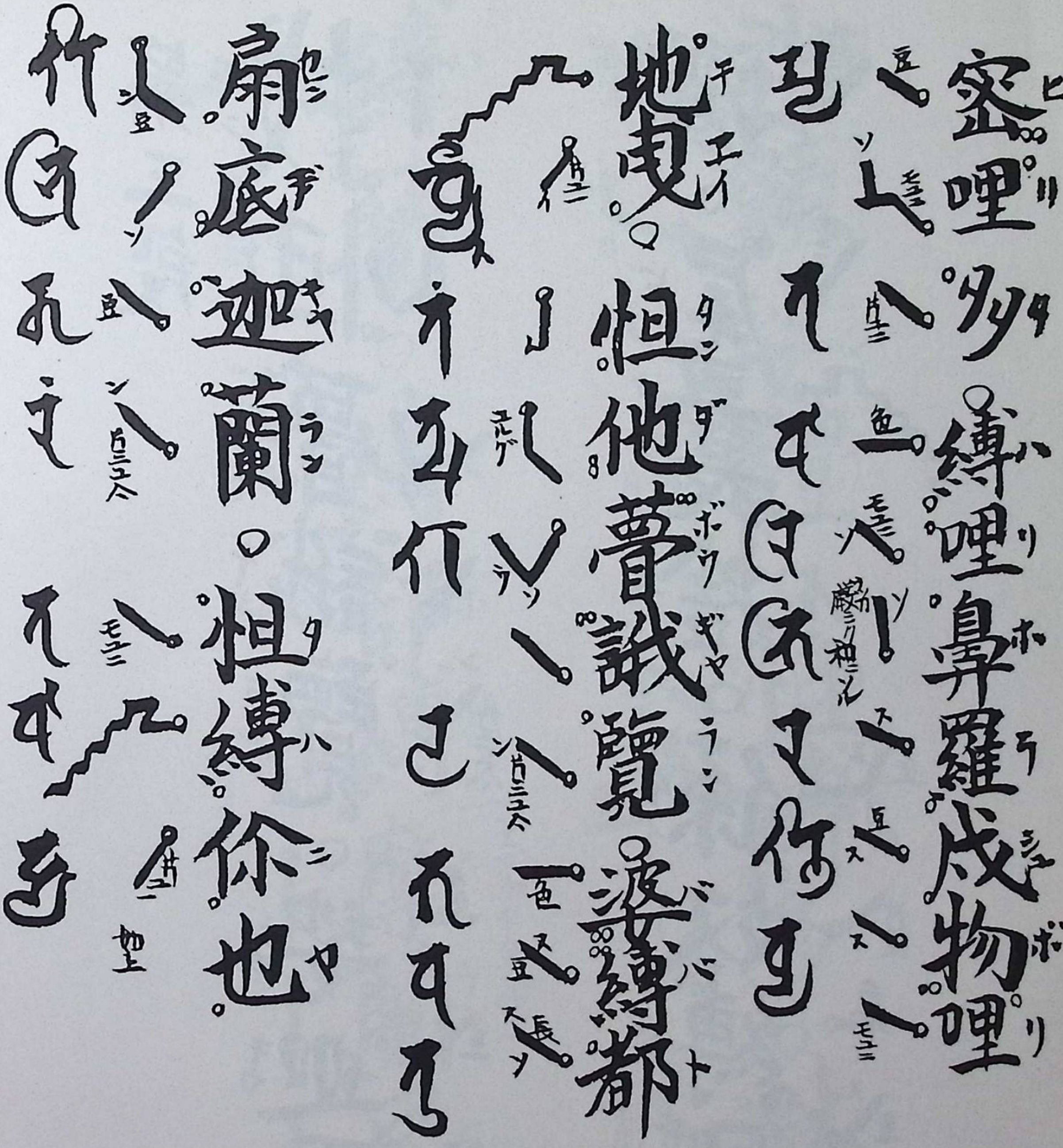
9. Maṅgala-gāthā (continued)



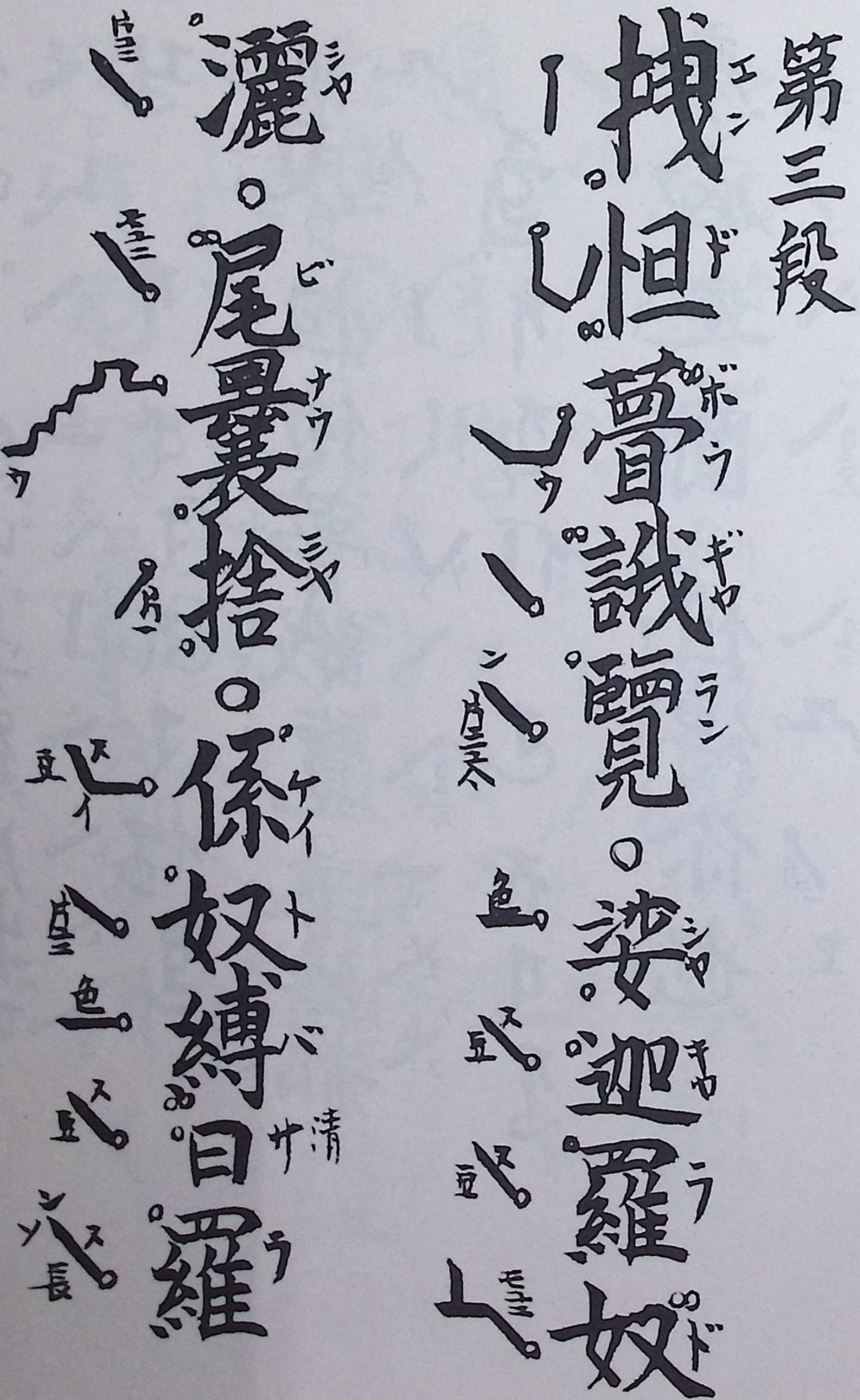
9. Maṅgala-gāthā (continued)


儞ニ 尾ビ ネイ 比ミ 哩リ 路タ 縛バ 路タ 沙シャ 曩ノウ
比ビ 怛タ 寫シャ 乃ナイ 吠ベイ 少ショウ 道タウ 娜タ 儜ネイ 羅ウ
長
長

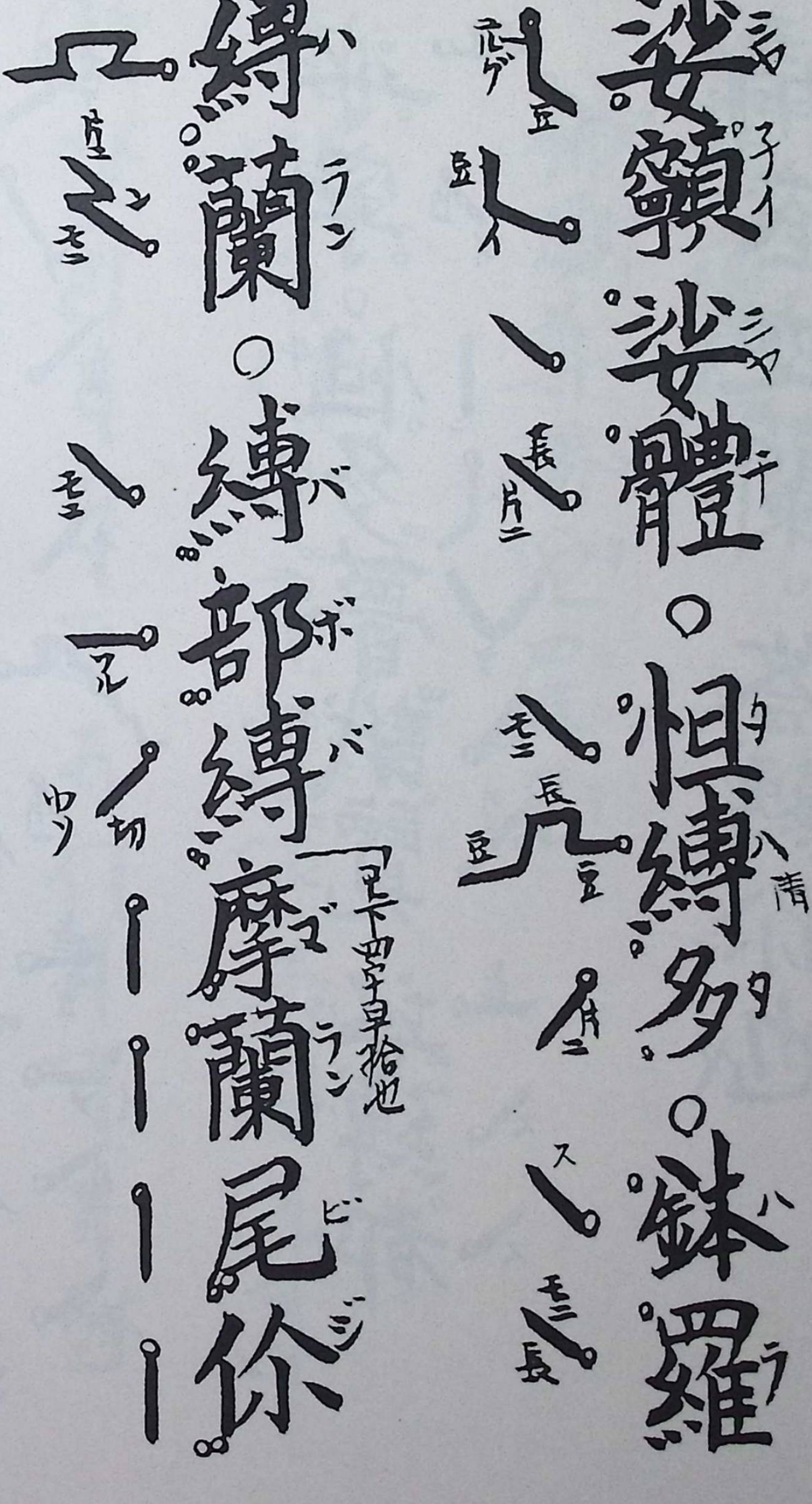
9. Maṅgala-gāthā (continued)


密哩多縛哩鼻羅戍物哩
地曳怛他冐誐覽婆縛都
扇底迦蘭。怛縛你也

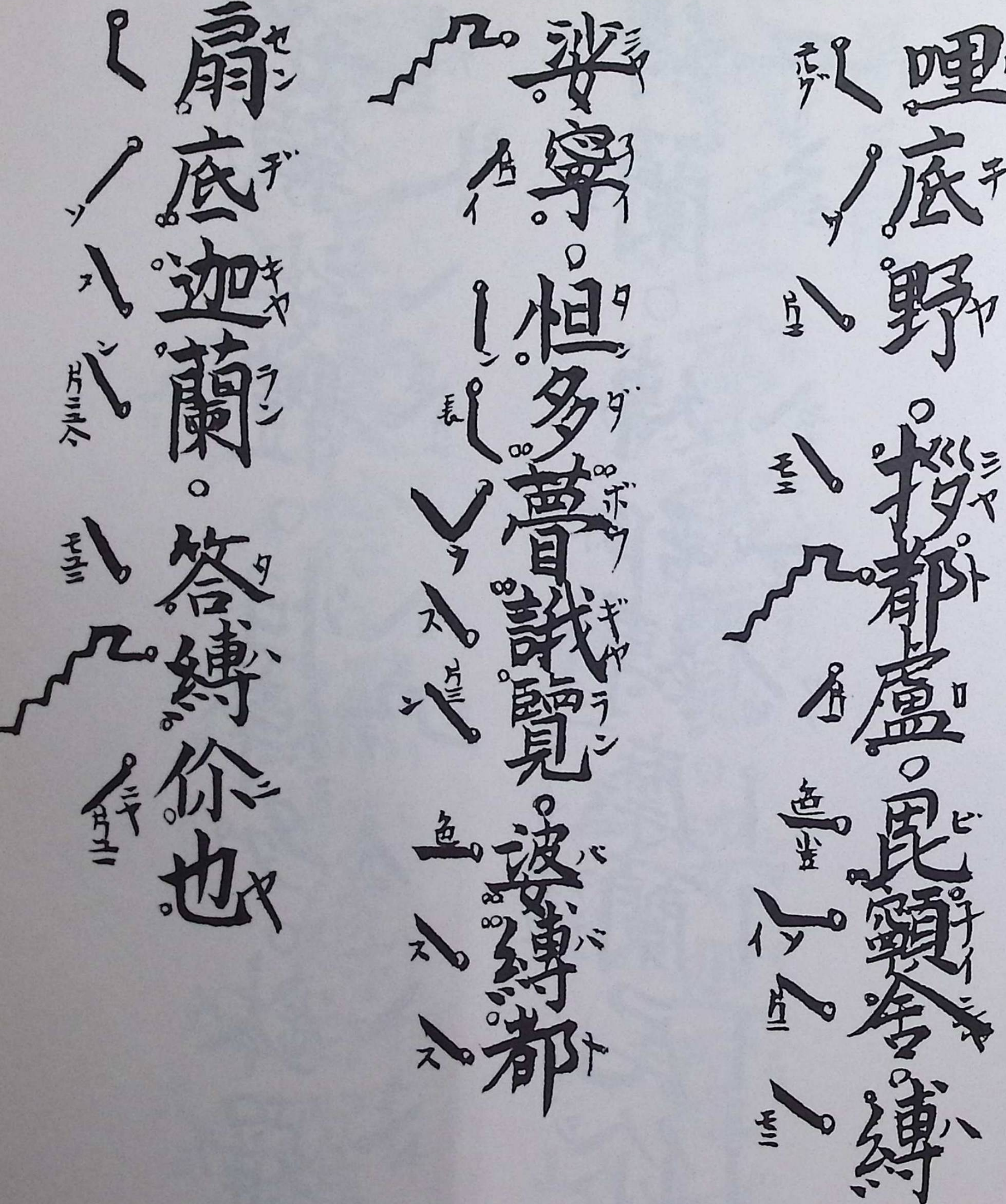
9. Maṅgala-gāthā (continued)


第三段
拽怛冒誐覽娑迦羅奴
エン ド ボウ ギャ ラン シャ キャ ラ ド
灑尾曩捨係奴縛日羅
シャ ビ ナウ シャ ケイ ト バ サ ラ
清

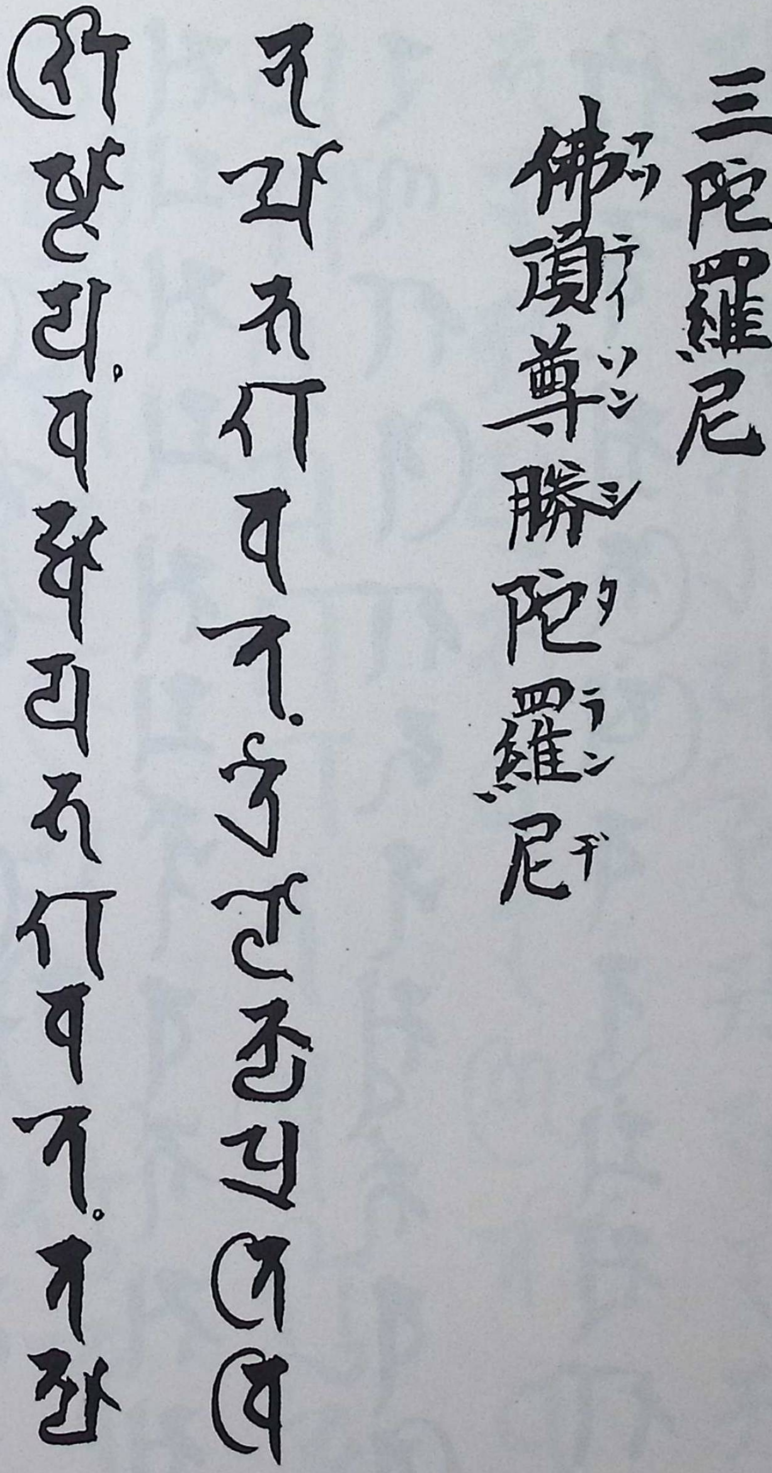
9. Maṅgala-gāthā (continued)


娑顊娑體。怛縛多。鉢羅
縛蘭。縛部縛摩蘭尾儞
上下四字早拾也
ハ清

9. Maṅgala-gāthā (continued)


哩底野。拶都盧。毘顯舍縛
娑寧。怛多菩誐覽。婆縛都
扇底迦蘭。答縛儞也

10. Uṣṇīṣavijayā-dhāraṇī

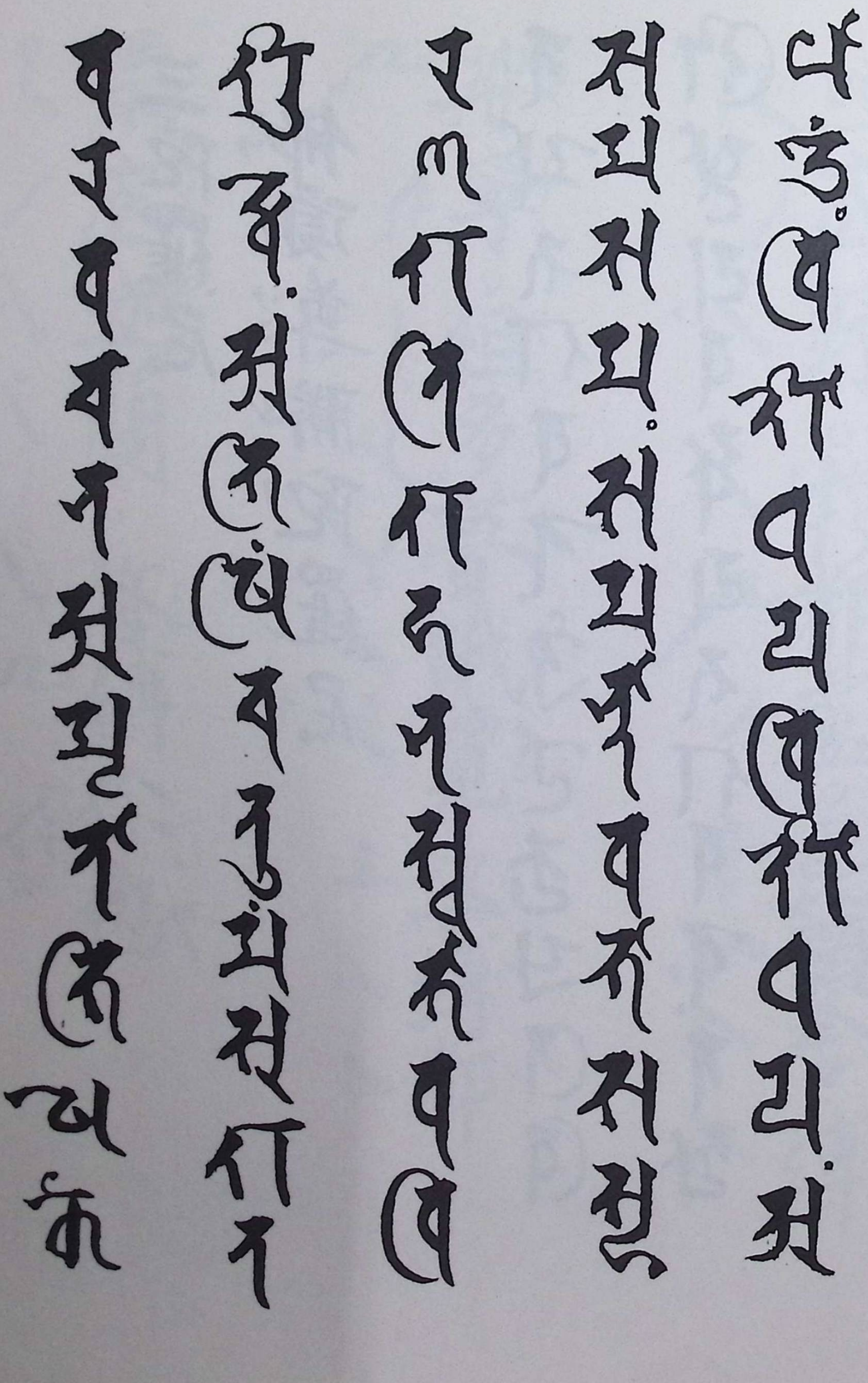


三陀羅尼

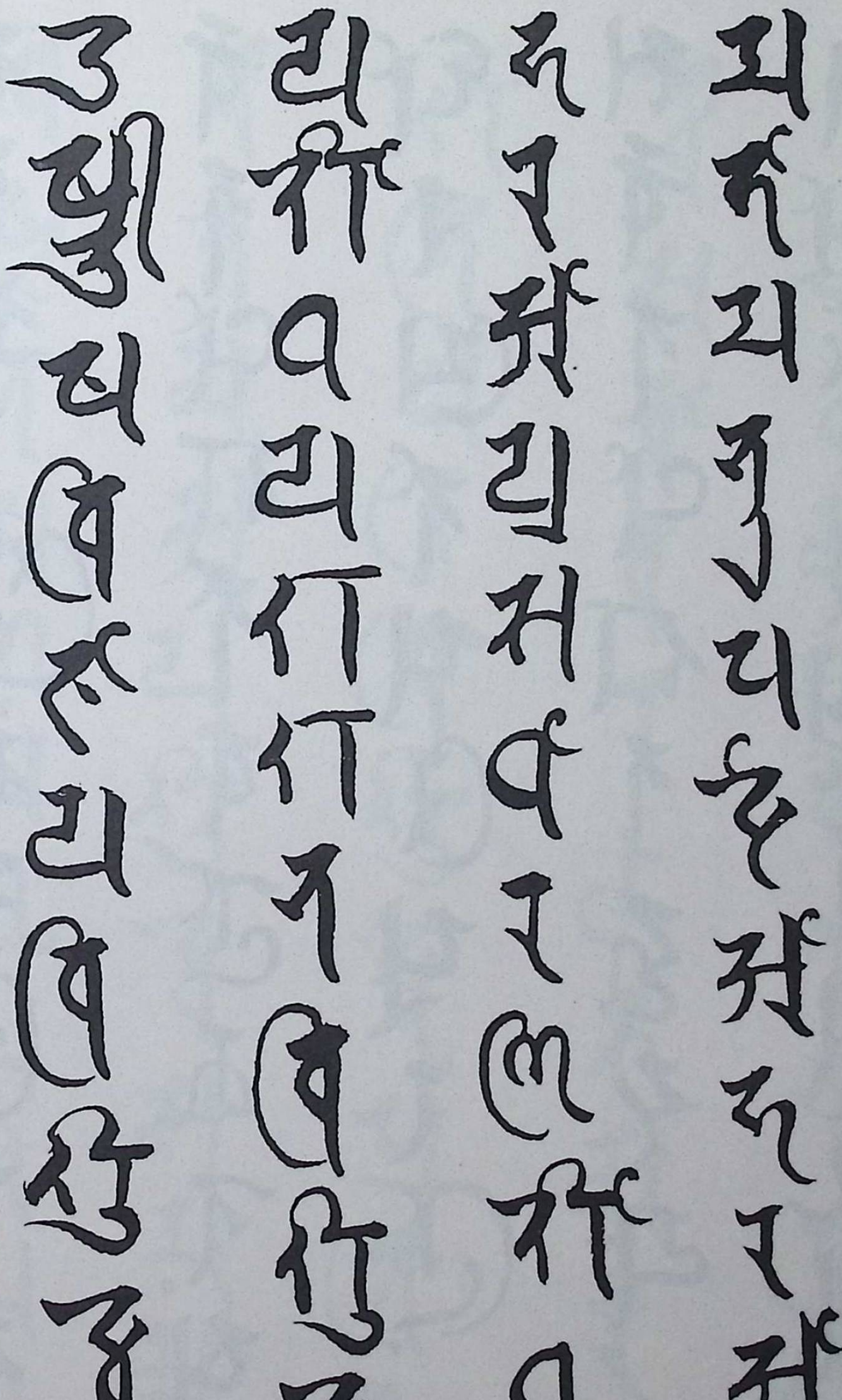
佛頂尊勝陀羅尼

フッ
テイ
ソン
シ
タ
ラン
ヂ

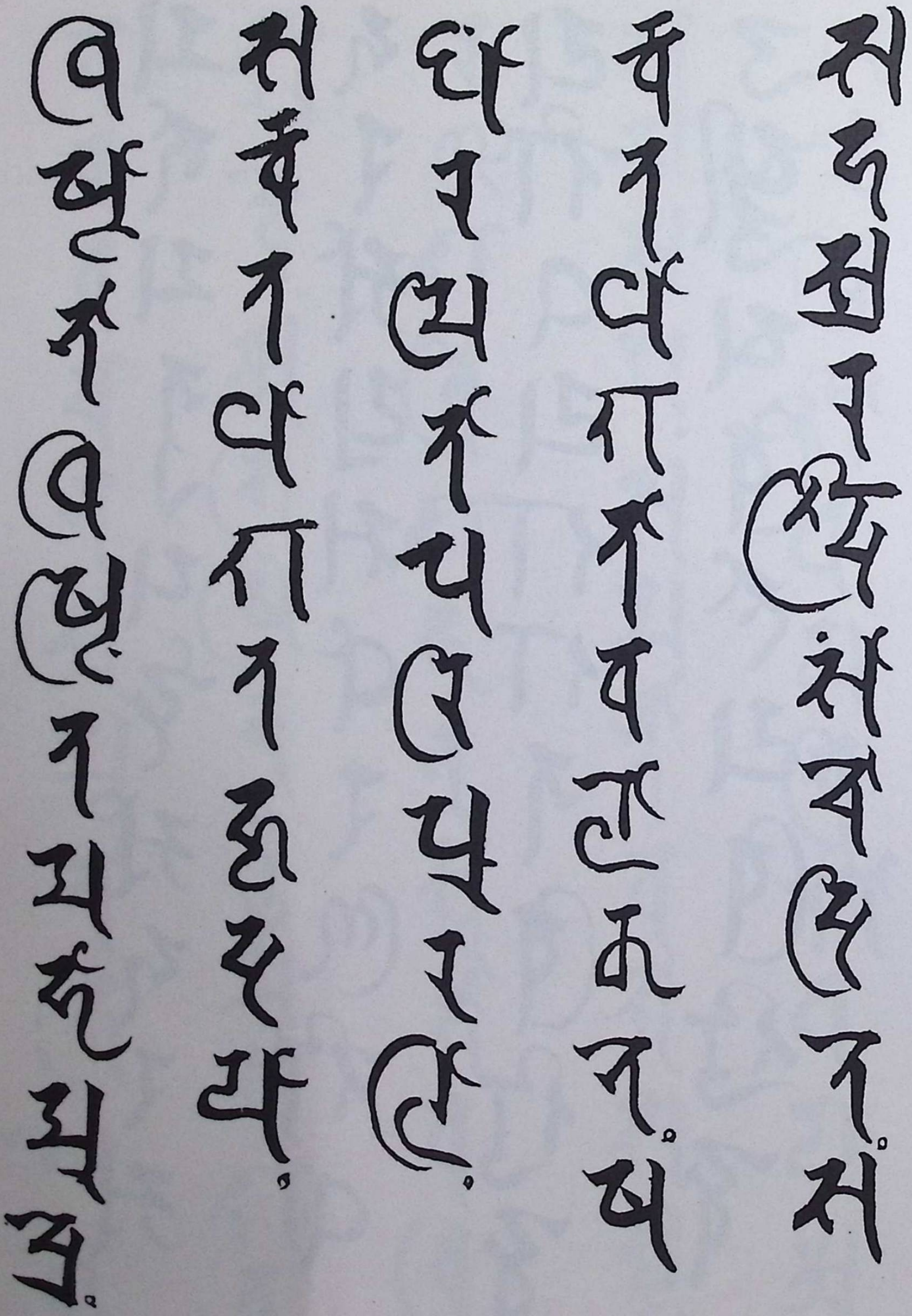
10. Uṣṇīṣavijayā-dhāraṇī (continued)



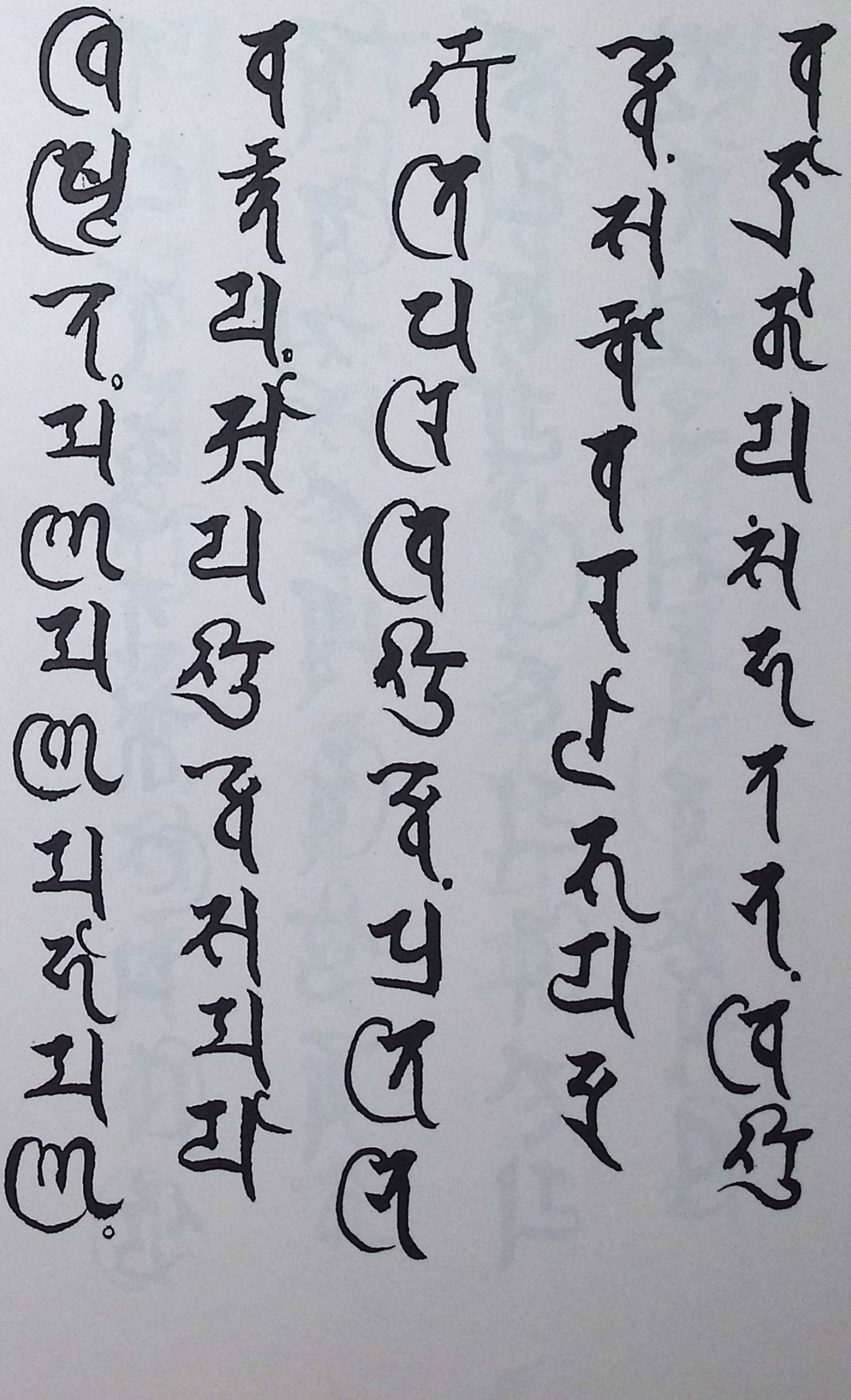
10. Uṣṇīṣavijayā-dhāraṇī (continued)



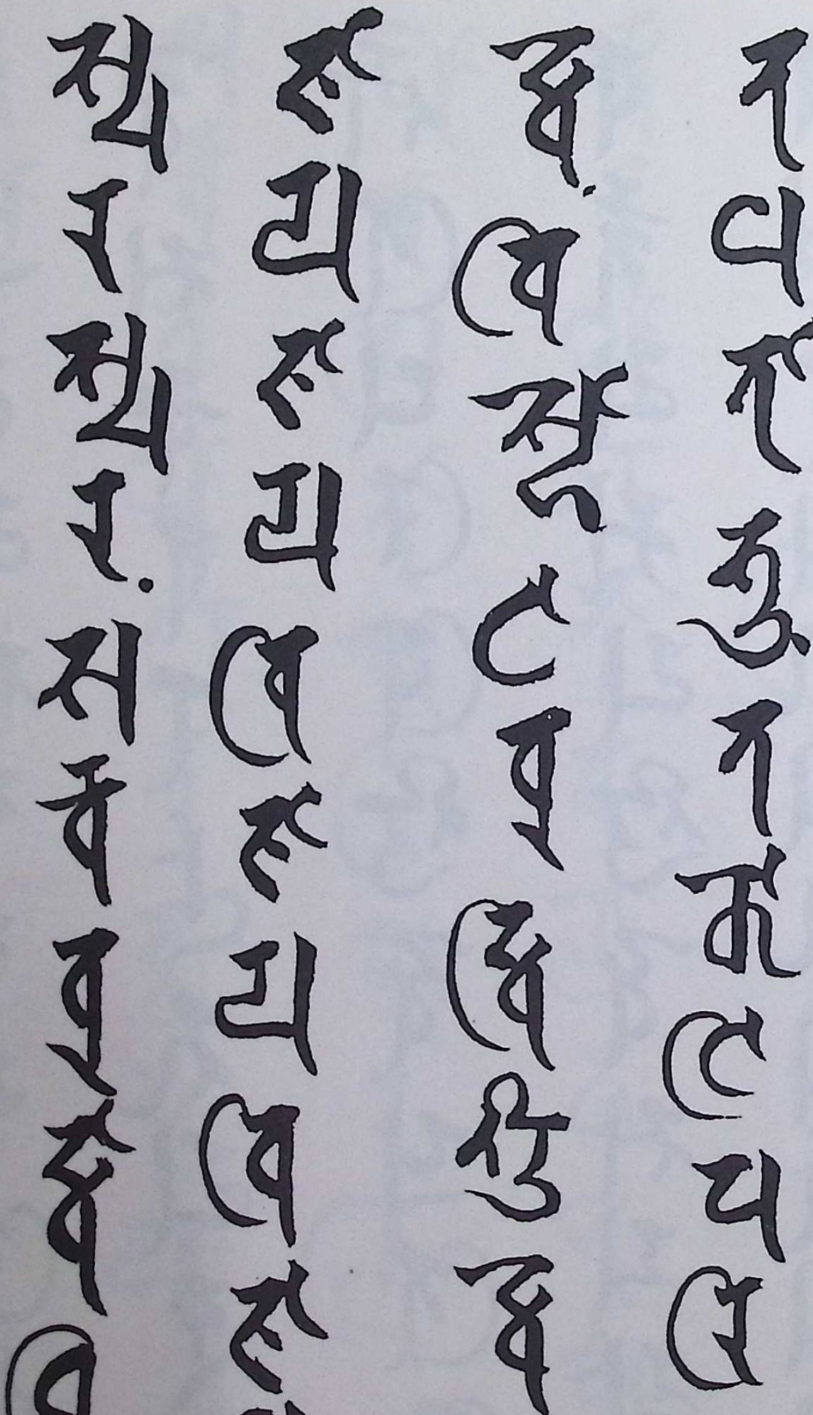
10. Uṣṇīṣavijayā-dhāraṇī (continued)



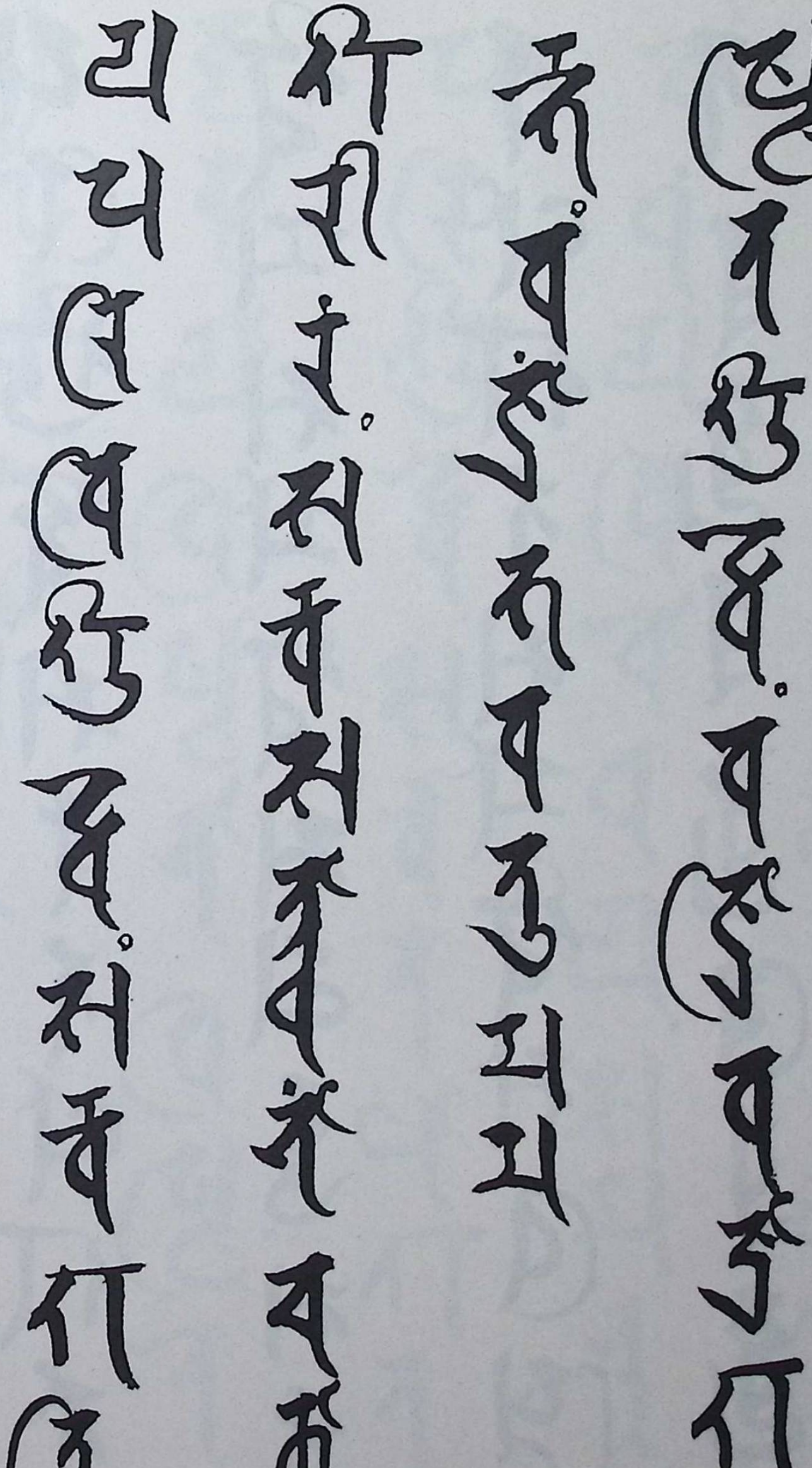
10. Uṣṇīṣavijayā-dhāraṇī (continued)



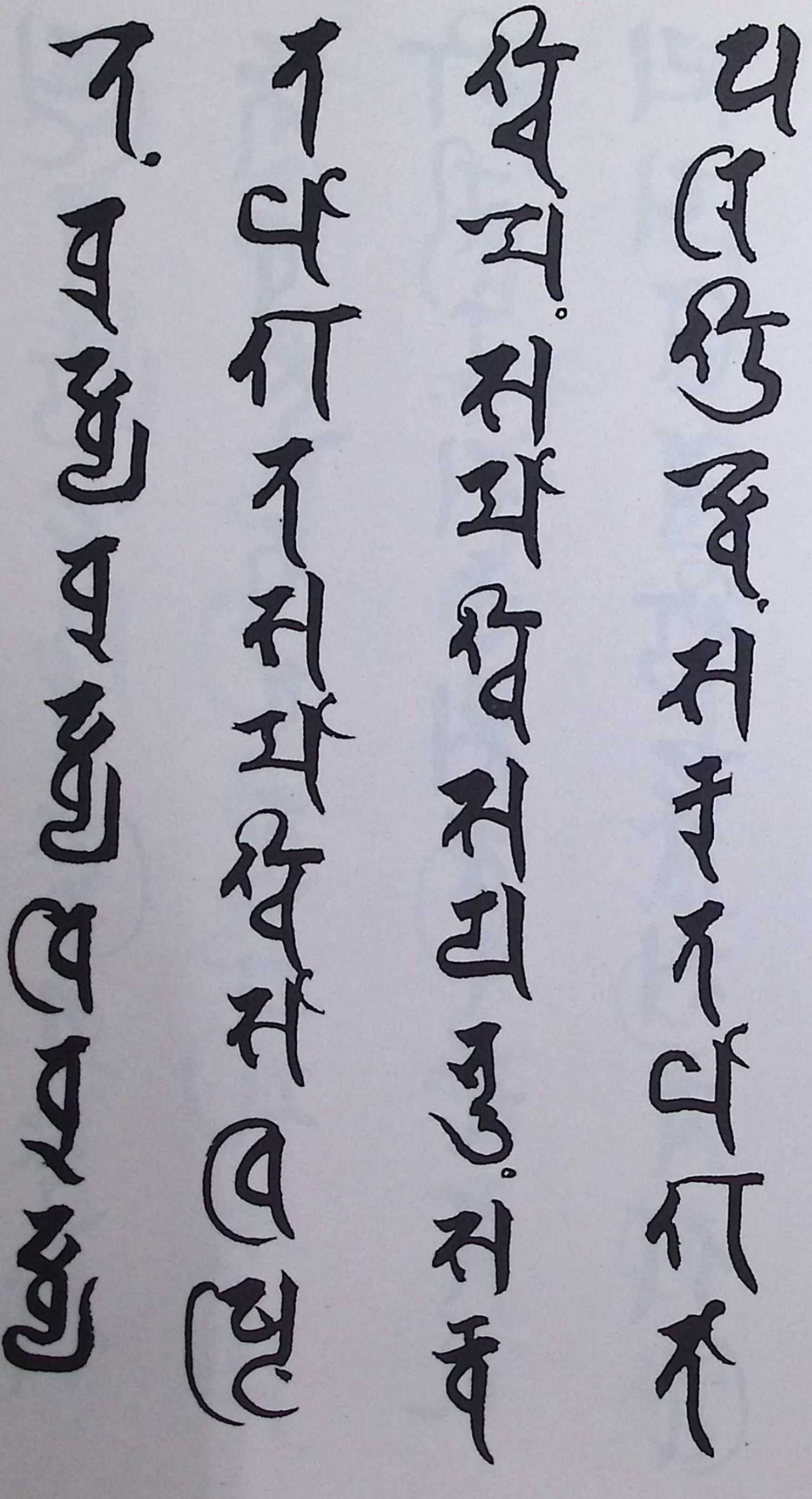
10. Uṣṇīṣavijayā-dhāraṇī (continued)



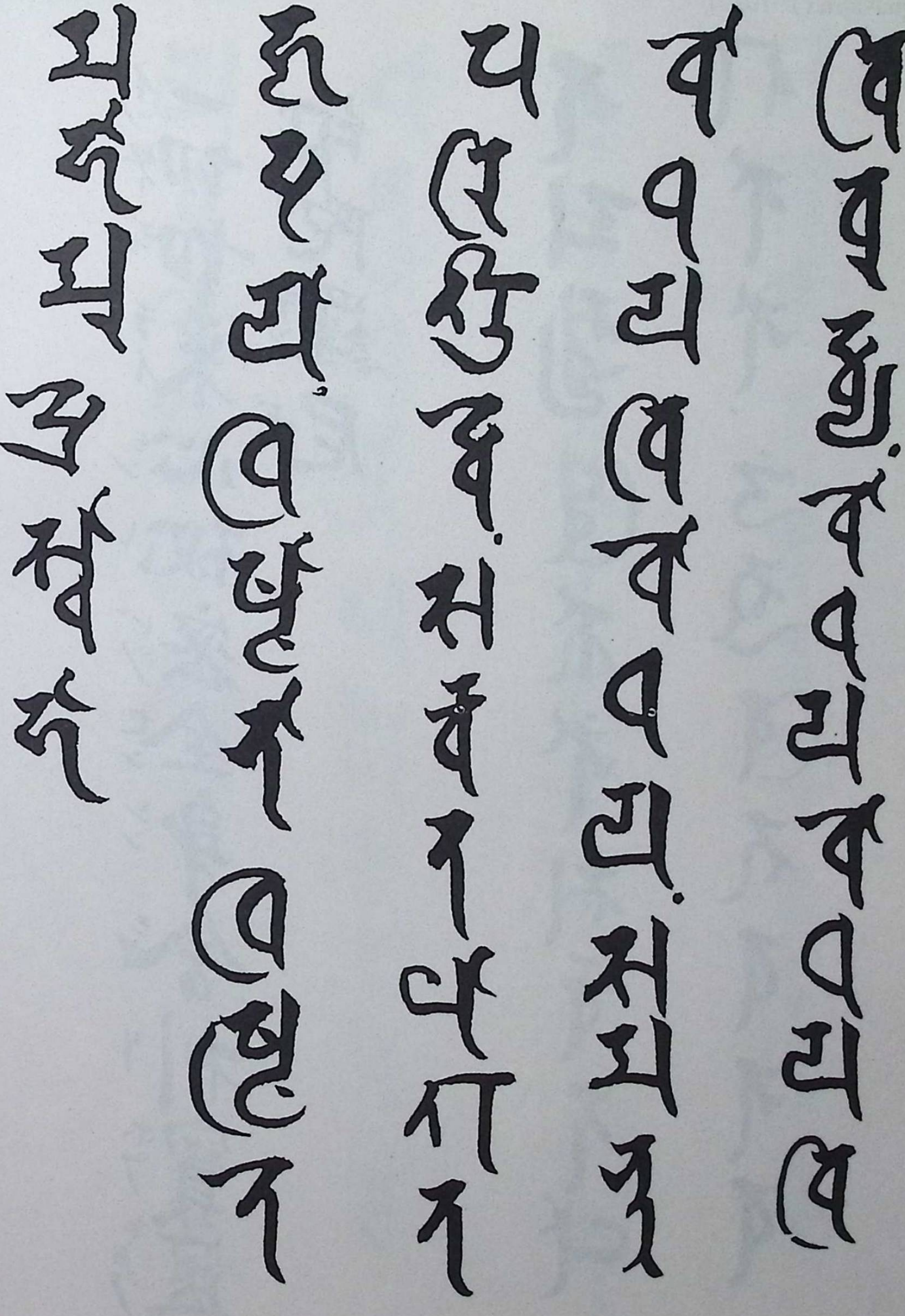
10. Uṣṇīṣavijayā-dhāraṇī (continued)



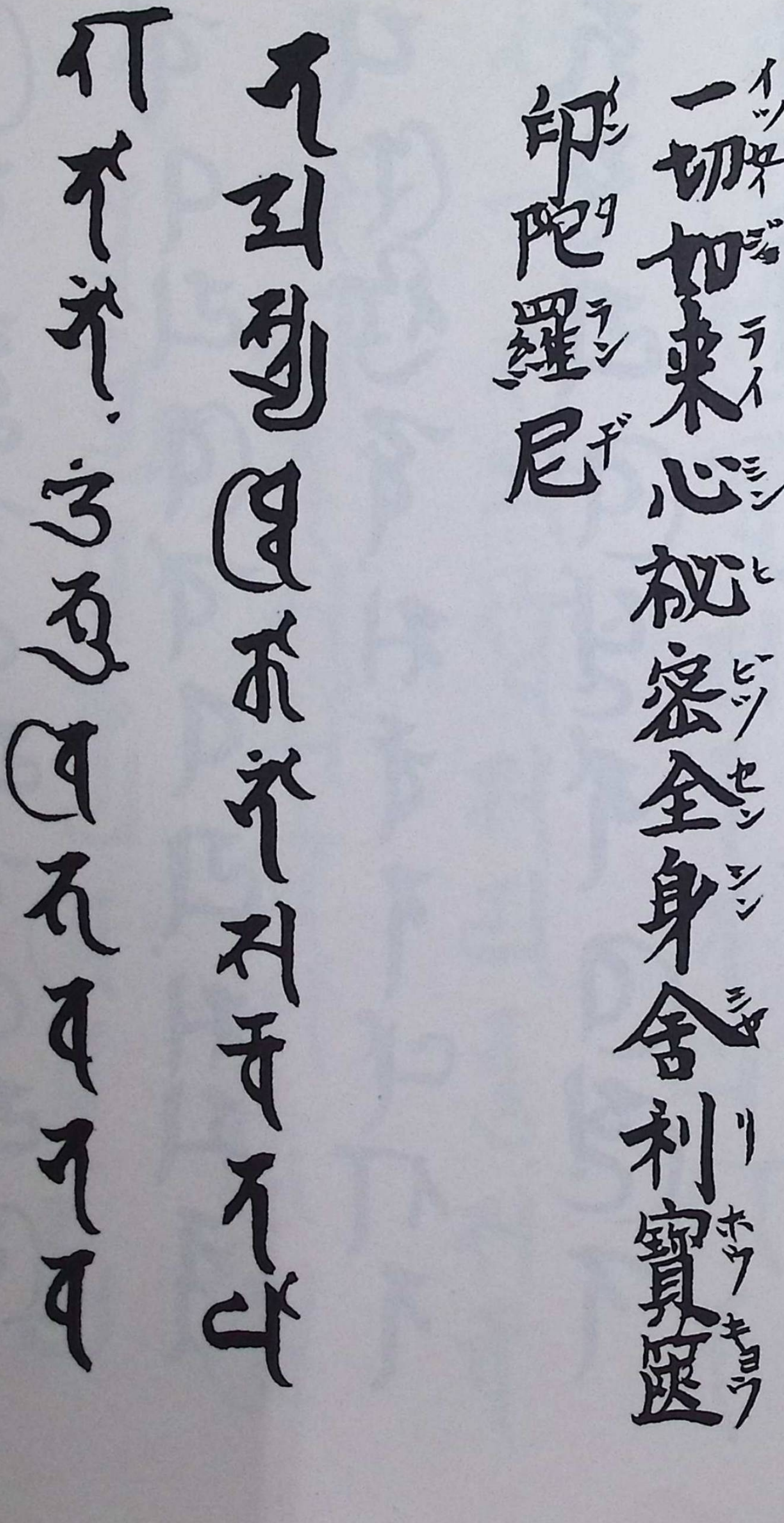
10. Uṣṇīṣavijayā-dhāraṇī (continued)



10. Uṣṇīṣavijayā-dhāraṇī (continued)

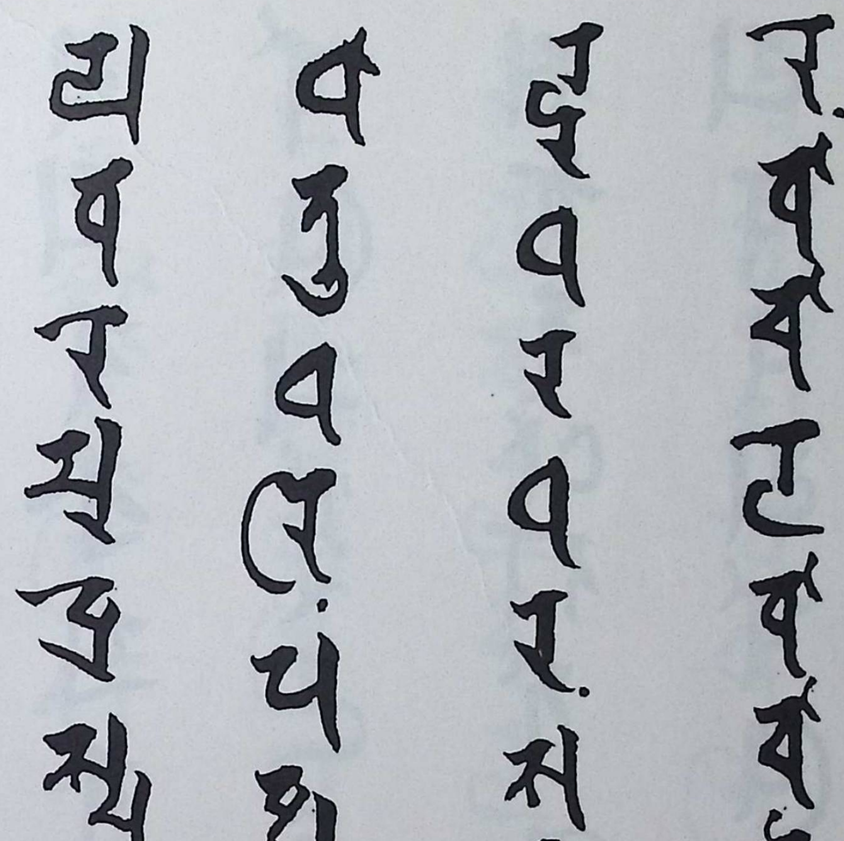


11. Sarva-tathāgat-ādhiṣṭhāna-hṛdaya-guhya-dhātu-karaṇḍa-mudrā-dhāraṇī, tr. Amoghavajra (T. 1022)

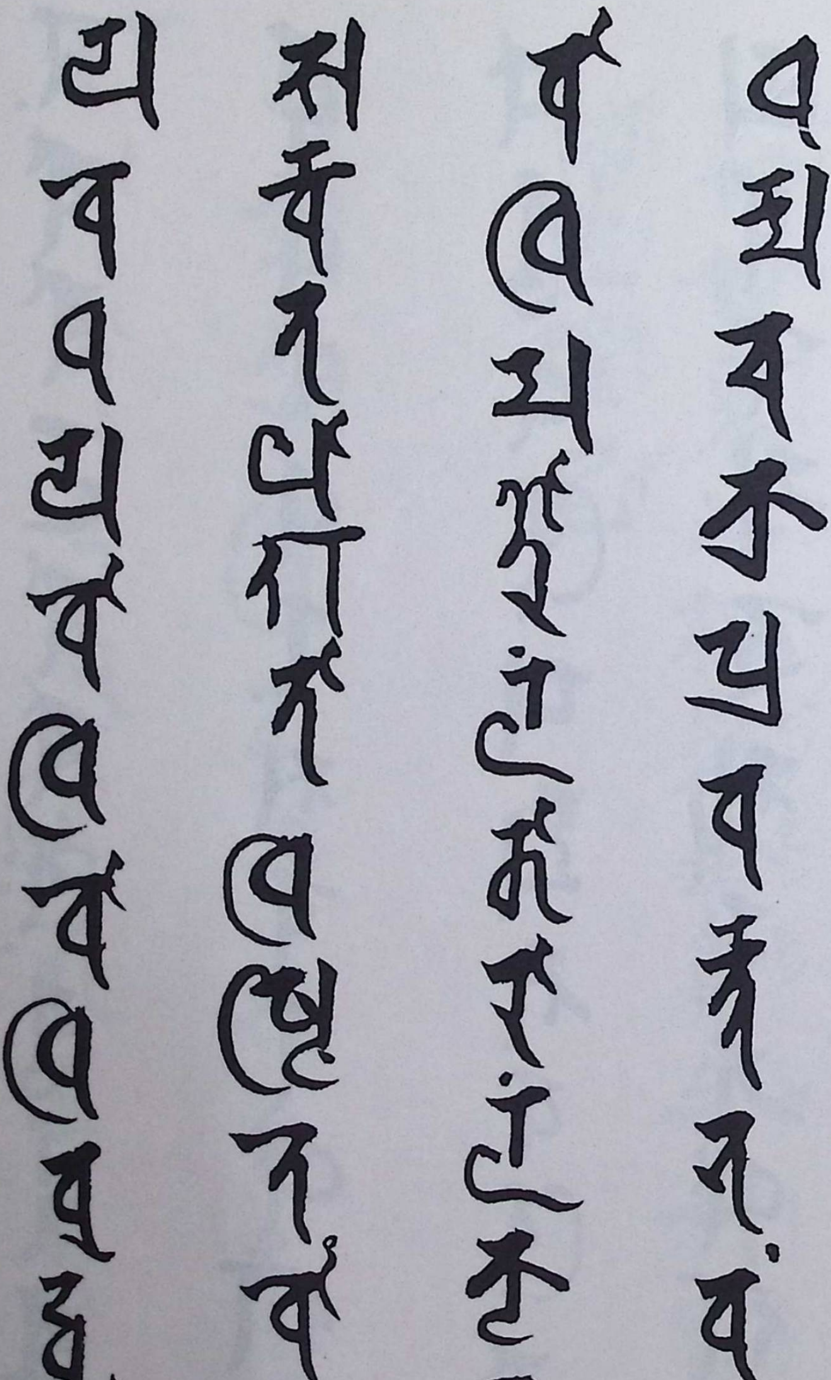


一（イッ）切（サイ）如（ジョ）来（ライ）心（シン）秘（ヒ）密（ビツ）全（セン）身（シン）舍（シャ）利（リ）寶（ホウ）篋（キョウ）印（イン）陀（タ）羅（ラン）尼（ヂ）

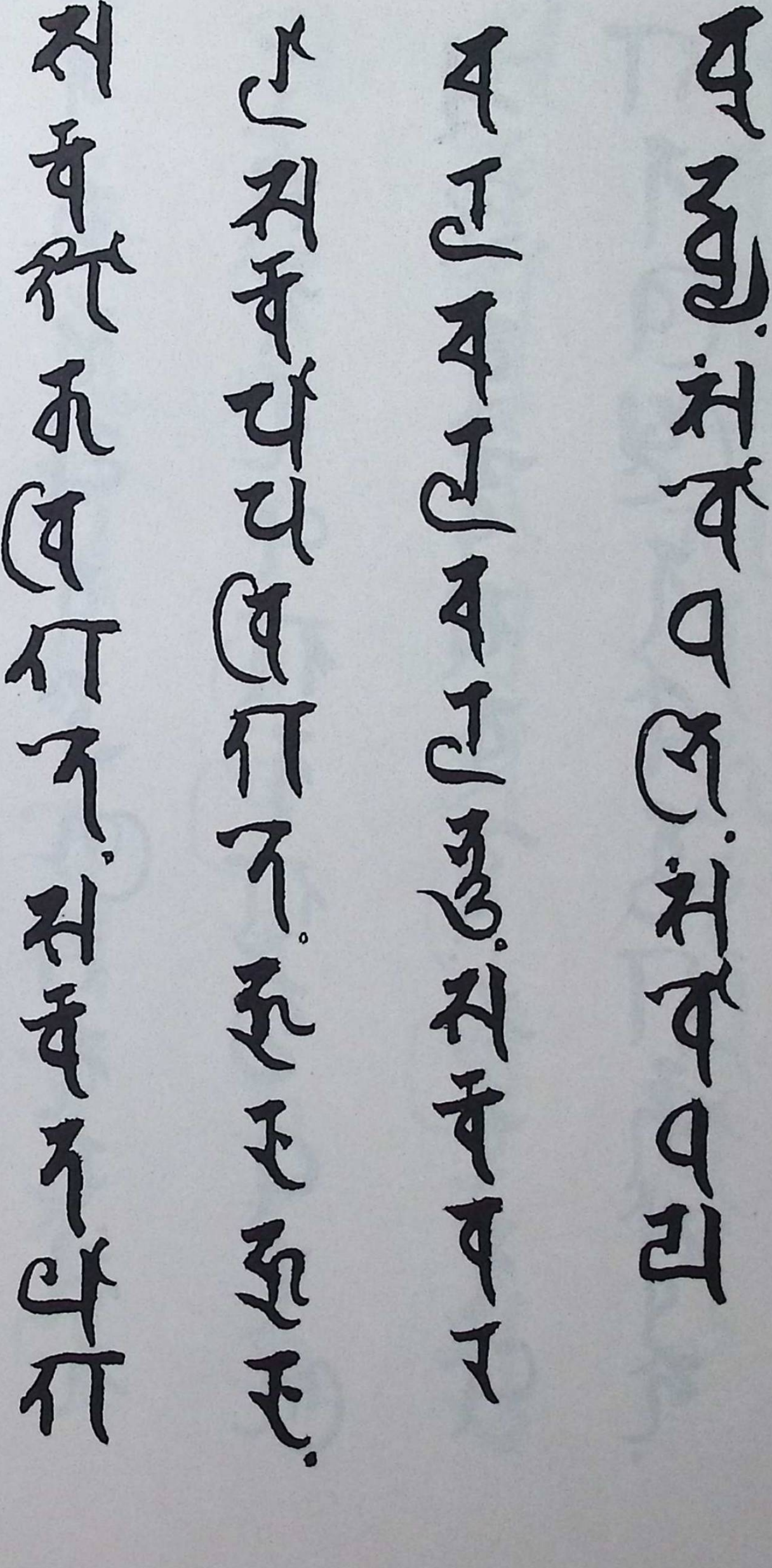
11. Sarva-tathāgat-ādhiṣṭhāna-hṛdaya-guhya-dhātu-karaṇḍa-mudīa-dhāraṇī, tr. Amoghavajra (T. 1022).



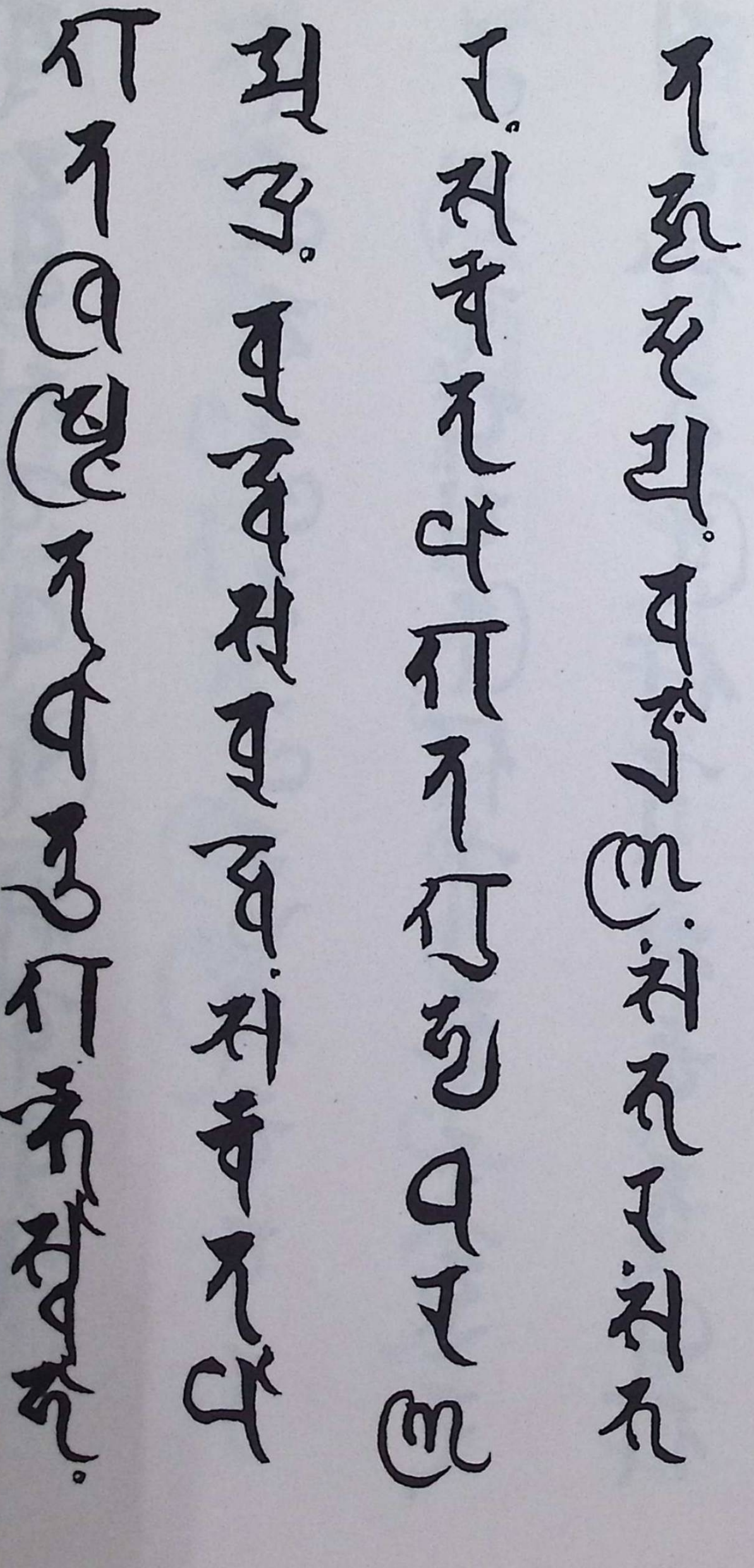
11. Sarva-tathāgat-ādhiṣṭhāna-hṛdaya-guhya-dhātu-karaṇḍa-mudrā-dhāraṇī, tr. Amoghavajra (T. 1022) (continued)



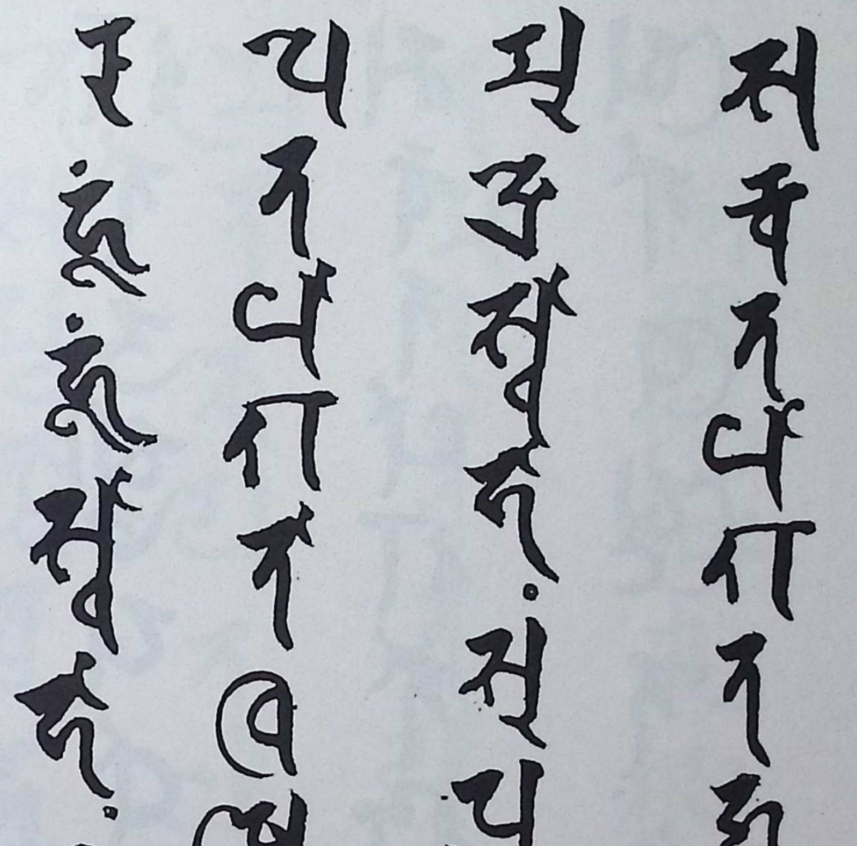
11. Sarva-tathāgat-ādhiṣṭhāna-hṛdaya-guhya-dhātu-karaṇḍa-mudrā-dhāraṇī, tr. Amoghavajra (T. 1022) (continued)



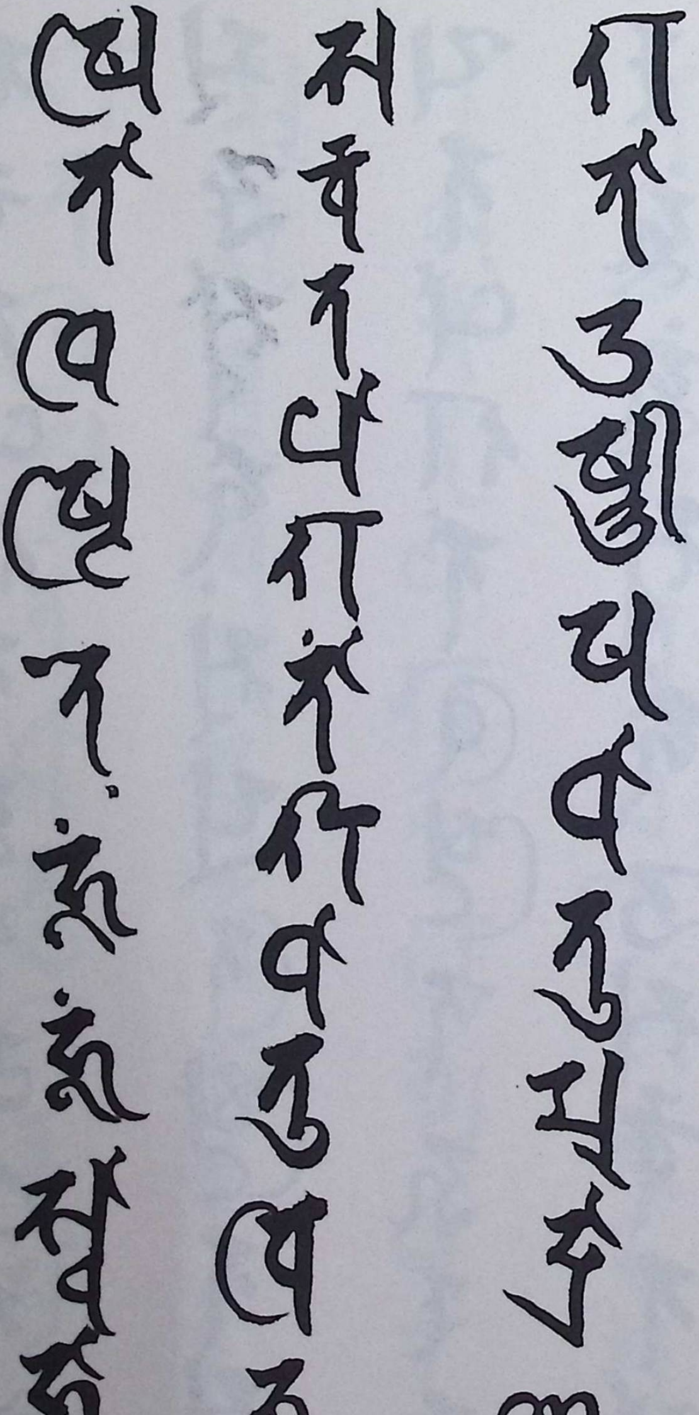
11. Sarva-tathāgat-ādhiṣṭhāna-hṛdaya-guhya-dhātu-karaṇḍa-mudrā-dhāraṇī, tr. Amoghavajra (T. 1022) (continued)



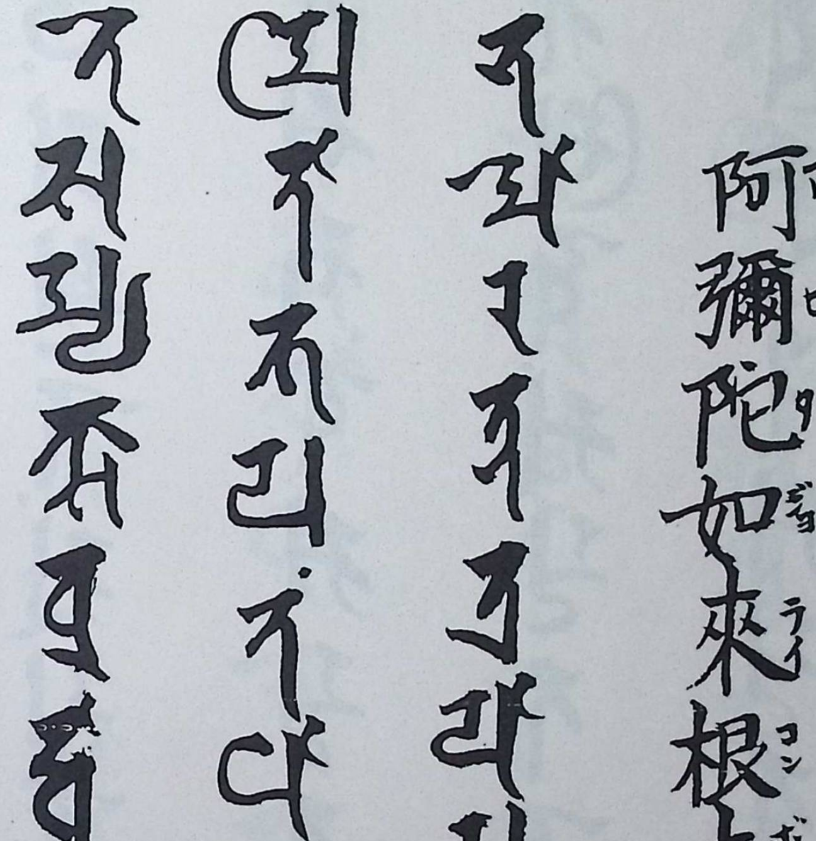
11. Sarva-tathāgat-ādhiṣṭhāna-hṛdaya-guhya-dhātu-karaṇḍa-mudrā-dhāraṇī, tr. Amoghavajra (T. 1022) (continued)



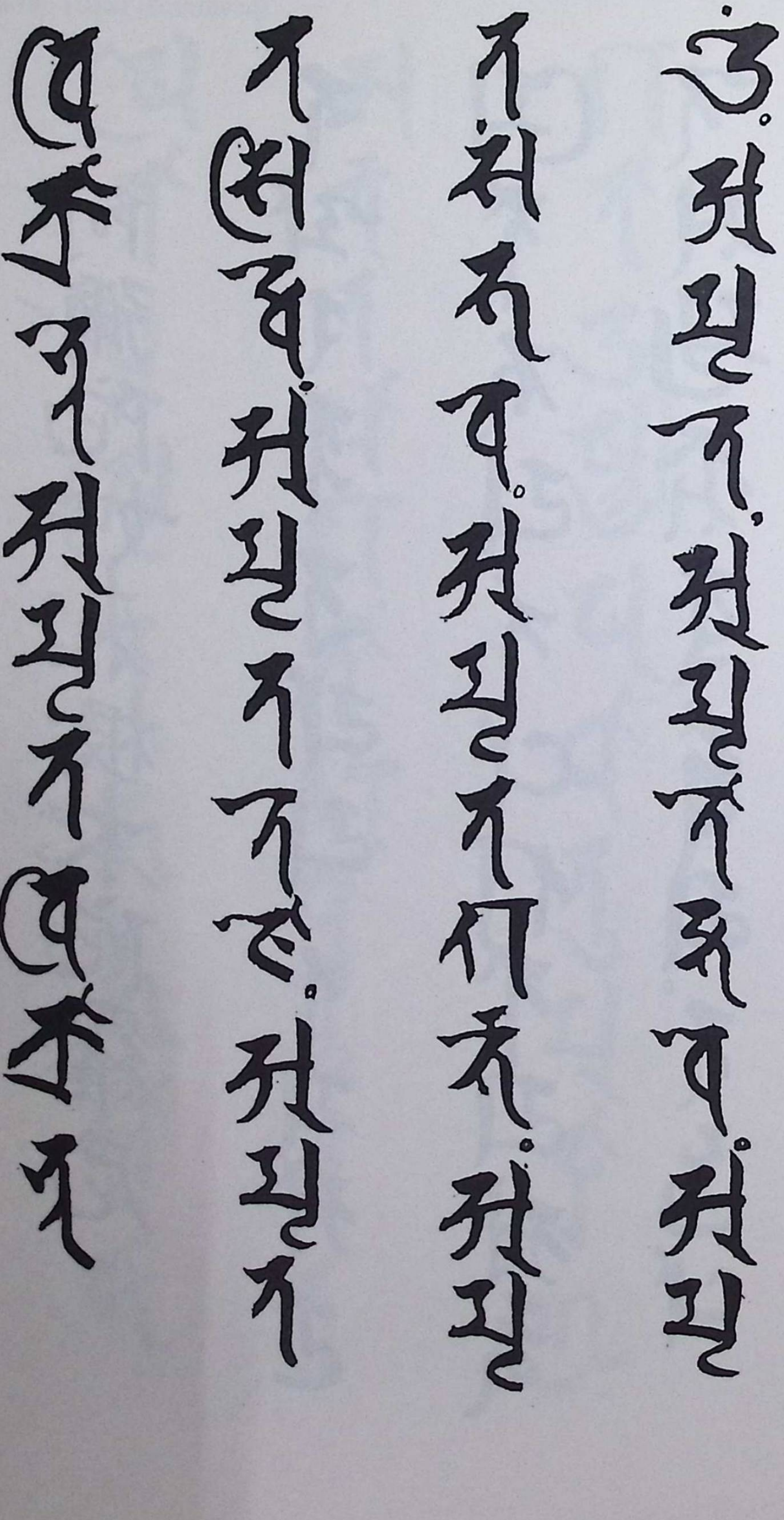
11. Sarva-tathāgat-ādhiṣṭhāna-hṛdaya-guhya-dhātu-karaṇḍa-mudrā-dhāraṇī, tr. Amoghavajra (T. 1022) (continued)



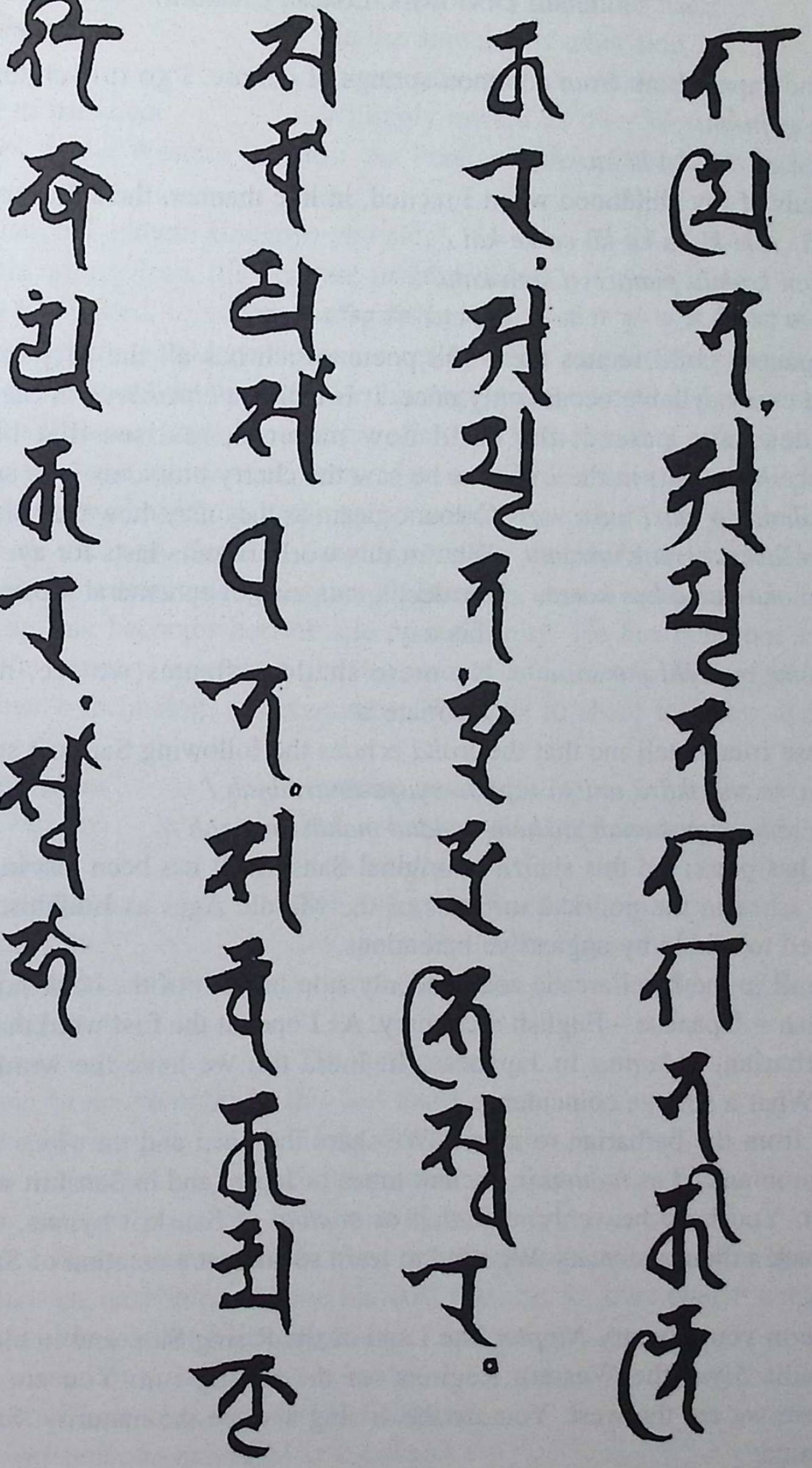
12. Amitābha-dhāraṇī


阿彌陀如來根本陀羅尼

12. Amitābha-dhāraṇī (continued)



12. Amitābha-dhāraṇī (continued)



INDIA AND JAPAN

Gauri Devi (Mrs. Lokesh Chandra)

India and Japan drink from common springs of culture. I go to a children's school and hear the *goju-on:*

a *i u e o* *ka ki ku ke ko*

It reminds of my childhood when I recited, in like manner, the syllabary:

ka-kā ca ki-kī ca ku-kū ca ke-kai /
vadāmi ko-kau punareva kaṁ-kaḥ//
क-का च कि-की च कु-कू च के-कै, वदामि को-कौ पुनरेव कं-कः।

The Japanese child recites the *iroha* poem which has all the fifty sounds of the alphabet and every syllable occurs only once. It is called a *citrakāvya* in Sanskrit. When many decades have passed, the child now matured, realises that he had sung impermanence *(anityatā)* in the *iroha*, as he saw the cherry blossoms fade and fly away:

Iro ha nihohedo chiri nuru wo!	Colours, gleam as they may, how they blow away!
Waga yo tare so tsune naramu,	Who in this world of ours lasts for aye ?
Wuwi no oku-yama kyo koete,	The deep mountains of ephemeral life, we've crossed this day,
Asaki yume miji ehi mo sezu.	No more shallow dreams we see, nor shall we inebriate be.

Japanese friends tell me that the *iroha* echoes the following Sanskrit stanza:

sarve saṁskārā anityā utpāda-vyaya-dharmiṇaḥ /
teṣāṁ vyupaśamaḥ sukham avadad mahāśramaṇaḥ //

Japan has preserved this stanza in original Sanskrit. It has been lost in my country, reduced to ashes in the political turmoils of the Middle Ages as Buddhist monasteries were reduced to rubble by aggressive barbarians.

I stroll in the hotel arcade and suddenly stop in front of the bookshop. There is a small English – Japanese – English dictionary. As I open it the first word that crosses my eyes is barbarian, *yabanna* in Japanese. In India too we have the word *yavana* for barbarian. What a strange coincidence !

Away from the barbarian to music. We share the *biwa* and the *vīṇā*. Your *tsuzumi* drum was pronounced as *tudumi* in ancient times in Japan, and in Sanskrit we pronounce it *dundubhi*. You have heavenly recitation or *bombai* of Sanskrit hymns, with notation that goes back a thousand years. We need to learn so ancient a notation of Sanskrit music from Japan.

You term your country *Nippon* 'the Land of the Rising Sun' and in classical works you call India *Siyu* 'the Western Regions' of the setting sun. You are the east and standing here we are the west. You are the arising and we the maturity. Saigyō's poem comes to mind: ·

Yamanoha ni	Staring at the moon
Kakaruru tsuki o	As it dips down and hides itself
nagamureba	On the mountain's other side,
ware to kokoro no	I sense that my own mind goes
nishi ni iru kana	Willingly toward its own West.

The West is the Western Paradise, the Pureland of Amitābha, beyond the savagery of the mind.

In the national anthem *kimigayo* you sing:

Rule on, my lord, till what are pebbles now
By age united, to mighty rocks shall grow.

The words of *kimigayo* have become a reality. Tiny pebbles have grown into mighty rocks. Japan has become the wonder of technology and the Land of the Rising Yen. Your God of Wealth Bishamon means ceaseless effort. He is the symbol of hard work. We call him Vaiśramaṇa, one who never tires, ever moves and mobilises, the heart of the walkways. We knew Him in the Vedic hymn *caraiveti caraiveti*, but you work with Him today. Japanese *shamon*, Sanskrit *śramaṇa* means the 'hard-worker'. The Buddhist *shamon* brought hard work, ideogram (kanji), learning, aesthetics to Japan, all that moves her inner being that becomes her miracle of modernity. He has been one of the three treasures of the country *(sankibo)*: shamon, sutras and statues. His mind lives in the miracle of Japan's technology and economy. We have to share this new spring. Or, as Saigyō says:

Yoshino yama	Yoṣhino mountains
oku o ware zo	The one who will get to know
shirinubeki	You inside-out is I,
hana yue fukaku	For I've gotten used to going
irinaraitsutsu	Into your depths for blossoms.

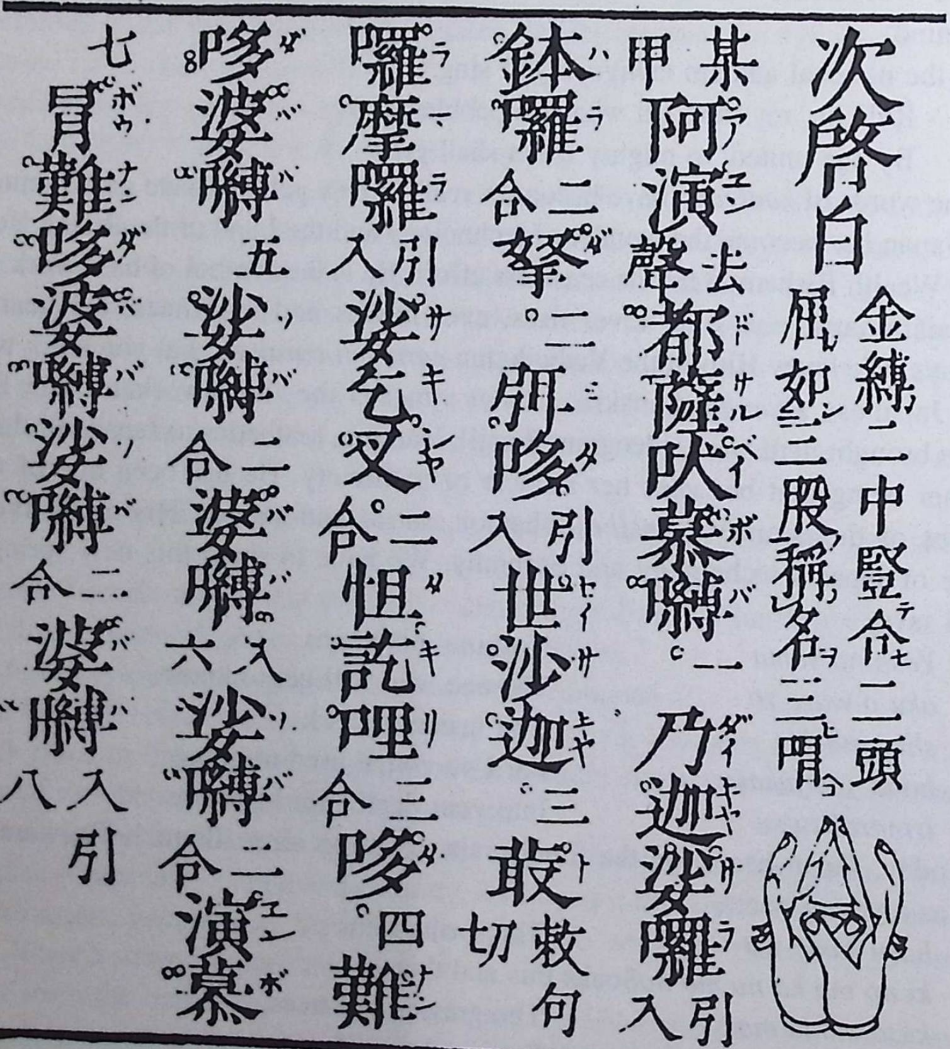
Today, Japan has to be the timely rain, to cause all to flourish Fujiwara Shunzei wrote as a young poet:

haru same wa	The spring rain
ki no mo ka no mo no	Soaks this and that
kusa mo ki mo	The grasses and trees,
wakazu midori ni	Dyeing them all green
somuru narikeri	Without distinction.

I end with a Japanese invocation to bless our efforts to be whole and to leave the earth whole. The Japanese have intoned these Sanskrit rhythms for over twelve hundred years:

aendo sarubei bobadaikyasara
haradamita-seisa-kyatora-mara/
sakishata-kirita-nanda-baba-sobababa
sobaenbobo nanda-baba-sobababa //

āyāntu sarve bhuvanaikasārāḥ
praṇamit-āśeṣa-kaṭhora-mārāḥ /
sākṣāt-kṛt-ānanta-bhāva-svabhāvāḥ
svāyambhuvo ’snanta-bhāva-svabhāvāḥ //



次啓白（金縛二中竪合二頭屈如三股稱名三唱）

某甲阿演（去聲）都薩吠慕嚩一乃迦娑囉（引入）

鉢囉（二合）拏二弭哆（引入）世沙迦三跢（救句切）

囉摩囉（引入）娑乞叉（二合）怛訖哩（三合）哆四難

哆婆嚩五娑嚩（二合）婆嚩（入）六娑嚩（二合）演慕

七冐難哆婆嚩娑嚩（二合）婆嚩（入引）八

DEVARĀJA IN CAMBODIAN HISTORY

The word Devarāja, its counterpart Khmer expression *Kamrateṅ Jagat ta Rāja/Rājya* and the term Liṅga in Cambodian inscriptions, as well as the archaeological monuments designated 'temple mountains' became shrouded in mystification, in esoteric and enigmatic royal rites, because the word Devarāja was translated as 'God-King'. The symbolic rites of the Classical worlds of Greece and Rome, with the new element of authority introduced by the development of Christianity, has unconsiously conditioned European interpretations of Cambodian history. I am reminded of Synesius: "Aristotle is of opinion that the initiated... received impressions, which were put into a suitable frame of mind" (Aristotle, Fragments, ed. E. Heitz, Leipzig, 1869:40). Temples to Roman emperors as gods, routinisation of their charisma in precise imperial cults have unwittingly affected the entire discussion of Devarāja as 'God-King', particularly in the theorisation of Coedès: "men were worshipped as gods" (Kulke xv). Kulke finds no evidence of deification of living beings in India (xv), Devarāja does not designate the kings of Cambodia (xvii), and the considerations of Filliozat (1966:103) disprove the divinisation of Angkorian kings. Filliozat asks: "who was venerated in Angkor as devarāja, Śiva or the Cambodian kings?" He showed on the basis of South Indian sources that in Devarāja Śiva was venerated.

Majumdar (1944:77) attributes three meanings to Devarāja that are supposed to emerge from the interpretation of the Sdok Kak Thom (SKT) inscription:

(i) Cult of Devarāja.

(ii) Liṅga which represented the essence of royal authority conceived as divine, hence regarded as the tutelary deity, and placed in a temple on top of a mountain.

(iii) A Tantric ritual or ceremony.

The word Devarāja occurs for the first time in the 29th stanza of the SKT:

dvijas samuddhṛtya sa śāstra-sāraṁ rahasya-kauśalya-dhiyā sayatnaḥ/
siddhīr vvahantīḥ kila devarājābhikhyāṁ vidadhre bhuvana-rddhi-vṛddhyai//

Coedès (1946:96) translated it into French: "Ce brahmane ayant, avec l'intelligence et l'expérience des mystères, extrait soigneusement l'essence des çāstras, établit, pour l'accroissement de la prospérité du monde, les rites magiques *(siddhi)* qui portent le nom du Devarāja".

It has been translated into English by Chakravarti (1980:19) as follows: "After carefully extracting the quintessence of the śāstras (sacred texts) by his experience and understanding of the mysteries, this brāhmaṇa established the magical rites bearing the name of Devarāja for the sake of increase in the prosperity of the world".

Chakravarti follows Coedès in interpreting *devarājābhikhyāṁ vahantīḥ siddhīr vidadhre* "he established the magical rites carrying the name of devarāja". All these words are replete with imperial perceptions and rites. The stanza becomes clearer in its prose order: *sa dvijaḥ sayatnaḥ rahasya-kauśalya-dhiyā śāstra-sāraṁ samuddhṛtya devarāj-ābhikhyāṁ kila* *vahantīḥ siddhīr bhuvana-rddhi-vṛddhyai vidadhre*. Three words in it are crucial. *Devarāja* means 'King of the Gods' and not 'God-king'. He is Indra and refers to the highly efficacious *aindra* mahābhiṣeka of the Ṛgvedic rājasūya tradition as elaborated in the Aitareya-brāhmaṇa. It was not a simple but a great coronation, a mahābhiṣeka. It was of extraordinary significance that Jayavarman II performed a Ṛgvedic rite, which lent him charismatic authority. This ritual objectified and institutionalised his charisma. This routinisation guaranteed his authority which was lent further supernatural and divine force by the four Āgamic rites. This is brought out by the Ṛgvedic word *abhikhyā* which means 'gracious look' in RV. 10.112.10, and it occurs in RV.8.23.5 *abhikhyā bhāsā bṛhatā śuśukvaniḥ* in the meaning 'lustre, brilliance, glory, halo', and the Naigh.3.9 equates it with prajñā. The renown, and splendour ensuing from the performance of the Devarāja ceremonies of coronation was strengthened by Āgamic rites, and was a major step introduced by Jayavarman II. The aindra mahābhiṣeka was usually followed by an aśvamedha, the dream of kings of the Hindu Kulturkreis. In the Aitareya-brāhmaṇa, cakravartins are anointed, conquer all around the earth and perform aśvamedha. The last two cakravartins, being not kings (*arājā*), are not credited with aśvamedha.

Siddhi refers to Āgamic rituals intended for the *ṛddhi* or prosperity, fortune, wealth and supernatural power of the state. The *ṛddhi* lasts till the virtues of the king, as it is said in Hemacandra's Pariśiṣṭaparvan 8.313 *yāvatpuṇyaṁ hi ṛddhayaḥ*. The form *dadhre* is from the root *dhṛ*, and implies that these rites upheld and sustained the kingdom. The prefix *vi* is intensive in meaning and refers to the stabilisation of the kingdom of Jayavarman II on two levels: Vedic and Āgamic. It was made firm by the four Āgamic rites which diminished (*vināśikha*) and destroyed (*śiraścheda*) the might of enemy kings by politics of deception (*sammoha*) and superior diplomacy (*nayottara*): prudence in polity leads to success (*prakṛṣṭa-naya-pāṭavāt* in Pariśiṣṭaparvan 8.84). The full import of *vidadhre* becomes evident from the Khmer portion of the inscription which says that King Jayavarman II came from Java to Indrapura in Cambodia (C61). He invited brāhmaṇa Hiraṇyadāma to conduct a ceremony *(vidhi)* which should prevent this land of Kambuja from ever being dependent *(āyatta)* on Java, and to bring about instead that there should be only one single 'Lord of the lower earth' (=king; Khmer *kamrateṅ phdai karoṁ*), who would be a cakravartin (C71-73). Thus, *vidadhre* means the complete stabilisation of the kingdom through the performance of siddhis. The translation of *vidadhre* as "établit.....les rites magiques *(siddhis)* qui portent le nom du Devarāja" by Coedès (1946:96) is not correct. In this case the Sanskrit expression would have been *vidadhe* 'performed'. The inscription uses the word *hotṛ* in stanza 27 (A54), and *rājahotā* in stanza 129 (D1). The *hotṛ* is a priest who recites the Ṛgveda, as one of the four officiating priests (hoṭr, adhvaryu, brahman and udgātṛ). He is specifically a Ṛgvedic priest concerned with Ṛgvedic rites. The role of the hotṛ in Cambodia confirms that Devarāja is Indra and it refers to the Ṛgvedic rite of aindra mahābhiṣeka described at length in the Aitareya-brāhmaṇa of the Ṛgveda. Śivakaivalya is actually called a *hotṛ* in the SKT inscription (st.27).

According to the Aitareya-brāhmaṇa (Aufrecht 221, Keith 329) the mahābhiṣeka or great coronation rite of Indra was for great kingship, for suzerainty, for supremacy, for pre-eminence. The first step of this rite was that the king mounted the throne. The second step was a proclamation by the Viśvedevāḥ: "Do ye proclaim him, O gods, as overlord and overlordship, as paramount ruler and father of paramount rulers, as self ruler and self rule, as sovereign and sovereignty, as king and father of kings, as supreme lord and supreme authority. The lordly power hath been born, the Kṣatriya hath been born, the suzerain of all creation hath been born, the enjoyer of the folk hath been born, the breaker of citadels hath been born, the slayer of the Asuras hath been born, the guardian of the holy power hath been born, the guardian of the law hath been born." The third and final step was anointment or coronation by Prajāpati, and by four classes of gods in the four directions (Vasus in the east, Rudras in the south, Ādityas in the west, Viśvedevāḥ in the north) and in the middle and upwards with the following mantra: "Anointed with this great anointment Indra won all victories, found all the worlds, attained the superiority, pre-eminence and supremacy... (ib.331). The Aitareya-brāhmaṇa (Aufrecht 24, Keith331) says that this mahābhiṣeka applied to all Kṣatriya kings: "If he who knows thus should desire of a Kṣatriya 'May he win all victories, find all the worlds, attain the superiority, pre-eminence and supremacy over all kings, and overlordship, paramount rule, self rule, sovereignty, supreme authority, kingship, great kingship and suzerainty; may he be all encompassing, possessed of all the earth, possessed of all life, from the one end up to the further side of the earth bounded by the ocean, sole ruler', he should anoint him with this great anointing of Indra." (Keith 336f).

In the Aitareya-brāhmaṇa the gods are led by Prajāpati when Indra is enthroned on the symbolic throne called *ṛc*, which is described as follows:

		supported by
two front feet	bṛhat and rathantara	Savitṛ and Bṛhaspati
two back feet	vairūpa and vairāja	Vāyu and Pūṣan
head & foot planks	śākvara and raivata	Mitra and Varuṇa
cross planks	naudhasa and kāleya	Aśvins
lengthwise ropes	ṛc verses	
cross-ties	sāmans	
holes	yajuṣes	
coverlet	glory	
pillow	prosperity	

Prajāpati is the Purohita who addresses him with a verse and anoints him with a branch of udumbara. Thus enthroned and anointed, "he became the supreme authority, as connected with Prajāpati" (Keith 331).

The aindra mahābhiṣeka was performed for twelve cakravartin kings who are named in the Aitareya-brāhmaṇa along with their anointing priests (Keith 331-339) in the chapter on the mahābhiṣeka of kings:

	King	Priest
1.	Janamejaya Pārikṣita	Tura Kāvaṣeya
2.	Śaryāta Mānava	Cyavana Bhārgava
3.	Śatānīka Sātrājita	Somaśuṣman Vājaratnāyana
4.	Āmbāṣṭhya	Parvata and Nārada
5.	Yudhāṁśrauṣṭi Augrasainya	Parvata and Nārada
6.	Viśvakarman Bhauvana	Kaśyapa
7.	Sudās Paijavana	Vasiṣṭha
8.	Marutta Āvikṣita	Saṁvarta Āṅgirasa
9.	Aṅga	Udamaya Ātreya
10.	Bharata Dauḥṣanti	Dīrghatamas Māmateya
11.	Durmukha Pāñcāla	Bṛhaduktha
12.	Atyarāti Jānaṁtapi	Vāsiṣṭha Sātyahavya

The chapter on rājasūya (Keith 309f) begins: Prajāpati created the sacrifice. After the creation of the sacrifice, he created the holy power and the lordly power. He created the offspring that eat the oblations and are the holy power that leads to lordly power. The brahmans are foundation of royal power, and the king dare not violate their wishes. The last cakravartin Jānaṁtapi, though not a king, conquered everywhere. His purohita Vāsiṣṭha Sātyahavya said: you have conquered the earth entirely on every side; make me great. The king said: O Brahman, when I conquer the Uttarakurus then you would be the king of the earth and I your general. The purohita replied: that is a place of the gods, no mortal man may conquer it. You have been false to me, therefore I take this from you. His strength taken away and he having lost his power, king Śaibya killed him. Therefore one should not play false with a brahman: "Let me not loose my kingdom, nor my breath forsake me". The Aitareya-brāhmaṇa devotes the next chapter (Keith 339f) to Purohitaship. The gods do not entertain the offerings of a king who does not please a purohita. In appointing a purohita the king propitiates the gods and they carry him to the world of heaven, to the lordly power, the might, the kingdom and the people. A king, who has a purohita to guard the kingdom with knowledge, conquers lordly power, attains might and overcomes all hostilities. The Aitareya-brāhmaṇa clearly states: "he who knows the dying round the holy power, round him the rivals that vie with and hate him die". The passage is long in proclaiming death to the enemy and it concludes that by these rituals king Sutvan saw that five kings round him died and he attained greatness. "Even if his enemy has a head of stone, swiftly he lays him low" This is echoed in *śiraścheda* of the SKT inscription.

Jayavarman II established his residence in the city of Māhendraparvata (SKT st.25): *Jayavarma-mahībhṛto mahendr-āvanibhṛn-mūrddha-kṛtāspadasya*. Its Cambodian version runs (C 567): *man vraḥ pāda parameśvara pratiṣṭhā kamrateṅ jagat ta rāja (KJR)* ^{a}*nau nagara śrī-māhendraparvata* "then His Majesty Parameśvara (=Jayavarman II) consecrated the KJR icon in the metropolis of Śri-Māhendraparvata". Māhendra-parvata (with long *mā*) is the mountain raised for the māhendra coronation of Jayavarman II. The term māhendra is equal to aindra and is a direct reference to the aindra mahābhiṣeka. Māhendra 'belonging to Great Indra' is actually employed in Buddhist Tantric ritual for the evocation of the Meru. Thus Māhendra-parvata refers to the pyramidal structure of Meru created in an open space for the aindra coronation of Jayavarman II, as the symbolic centre of the kingdom, the nagara, overlooking the royal palace situated on level ground. In the Buddhist Tantric rites a golden spot of earth which belongs to Mahendra is sanctified. On it appears Sumeru surrounded by continents and the seven jewels of the state, and by two symbols of royalty: the sun and the moon. On the summit of Sumeru is the Sudarśana palace of Indra (Wayman 1973:101-109). This coronation was for invincible security and uninterrupted stability of the kingodm further fortified by the four Āgamic rites ending in *śiraścheda* 'beheading'. Decapitation of the enemy king was a critical issue for the survival of the Cambodian state, and personally for Jayavarman II. The Javanese had beheaded the king of the Khmers and carried away his head to Java. The young Jayavarman II was taken to the court of the Javanese Maharaja as a hostage. On return, he was chosen King by the ministers of the beheaded monarch. The *śiraścheda* (beheading) rites conducted at the instance of Jayavarman II were to avenge the beheading of his predecessor as well as to pre-empt its recurrence. Tantric rites were a prelude to conquests or for stemming apprehended aggression. Kublai Khan got initiated into Hevajra in 1264 and again in 1269 for victories in his Southeast Asian campaigns. King Kṛtanagara obtained the more powerful empowerment of Guhyasamāja Akṣobhya to ward off the imperial designs of Kublai Khan (Lokesh Chandra 1995:156).

The pre-eminence of the King had to be sustained by constant vigil and by sustained efforts to minimise the position of rival kings by defence preparedness, by taking away *(vinā)* their crest *(śikha)* or glory and eminence, by strategies of deception *(sammoha)*, and by all-round effective diplomatic manoeuvres *(nayottara)*. While these terms stand for Āgamic texts and rites, at the same time they imply royal exigencies by *double entendre*. These rites for vanquishing rival kings are mentioned only in the SKT inscription. They were intended to pre-empt any future Javanese aggression or claims of suzereinty. This is explicit in the Cambodian part of the inscription which says in lines 71-73: "Then there came from Janapada a Brāhmaṇa, Hiraṇyadāma by name, who was proficient in the art of magic, because His Majesty Parameśvara had invited him to perform a supplementary ceremony so as to make it impossible for this country of Kambuja to become dependent on Java (and) to realize that only the master of the inner surface (i.e. His Majesty Parameśvara) become a sovereign-ruler" (Chakravarti 1980:2.95). 'Master of the inner surface' the inner surface' *(kamrateṅ-phdai karoṁ)* means that only an indigenous king, an insider (not an outsider), should be the sovereign of Cambodia. *Phdai* 'the surface of the earth, area of the soil', *karoṁ* 'interior, lower part'. It has the same significance as the modern Indonesian term *bhumiputra*.

The folk legends of Cambodia preserve the memory of Jayavarman II as deriving his power from Indra. He is held as the son of Indra under the name of Preas Ket Mealea 'The

Floral Light'. The legend runs as follows:

Oh! marvel. There reigned in those days a virtuous king named Vong Aschar, a powerful Prince, who showered benefits upon his people. The queen, his spouse, the beauteous Teyvodey (Devatā), was surrounded by an innumerable bevy of fresh and supple maidens who waited upon her day and night. One hundred and one vassal princes paid the king tribute, bringing continously presents of all kinds. Incalculable were the riches of this monarch. Precious stones, gold, silver, bracelets, carpets, silks, embroideries and figured stuffs. Countless were the elephants, the chariots, the horses, the litters, the canopies, the parasols, the fringed curtains and the golden garlands. Innumerable were the warriors of all arms, all armies and the lords and ladies who adorned the king's Court.

But Great Indra, looking down upon his favourite Land of the Khmers, noted that its King and Queen were childless. So taking advantage of the Queen's being without the palace, Great Indra floated down towards earth as a blaze of blue, so that men shouted: "Light is descending upon us". Then Great Indra wooed and won the Queen, not in a shower of gold, but in a rain of blossoms, whereby she was got with child. And when she brought forth her son she named him Preas Ket Mealea, that is the 'The Floral Light'.

Great Indra swept up his earth-born son, Preas Ket Mealea, into his bosom so that the child might be shown the glories of Tāvatiṁsa, or Paradise, and thus be assured of long life upon earth and among men. To render more certain his son's length of days, the divine father bathed the boy seven times a day for seven days in a pool of miraculous waters.

For his son's coronation, Great Indra deigned to visit this earth of ours, and to give to his child's realm its name of Kambuja while establishing its divine institutions. Moreover, he confided to the Khmers the Sacred Sword (Prah Khan), which is the lightning of Indra, and is kept to this day in the royal palace (Brodrick 1947:176-177).

Indra is closely associated with the coronation of Jayavarman II and his coronation rites are alive through the Sacred Sword/Prah Khan bequeathed by him. This Sacred Sword is kept in a pavilion to the left side of the Throne Palace. It is the palladium of the realm, the lightning of Indra confided to the rulers of the Khmer kingdom. It must be kept spotless. To withdraw the Sword from its scabbard without propitiatory rites would induce catastrophe to the realm.

Cambodia's royal ritual was taken over by Thailand, and naturally Indra plays an important role in the coronation ceremonies of Thailand from the mid-fourteenth century upto the present day. King Luthai of the Sukhothai dynasty wrote Thailand's most remarkable work *Trai Phum* 'The Three Worlds', which is a comprehensive description of Buddhist cosmology and is essential to understand Thai theories of a cakravartin. King Luthai and later Thai rulers have been interested in three realms of the humans, of the Four Guardian Kings and of Indra's heaven in the *Trai Phum*.The realm of humans is composed of four great continents where people live under a cakravartin. Next is the realm of the Catur-mahārājika, and still higher is the realm of Tāvatiṁsa or the heaven of the Thirtythree Gods ruled by Indra. They have served as models for the rulers of SE Asia. The earthly king emulates Indra and himself becomes Indra. Indra's palace is situated on the top of Meru and so also were the palaces of SE Asian kings: "In emulation of Indra, whose palace is regally situated at the exact tip of the cosmic Mount Meru, Theravada kings traditionally build their palaces at the symbolic centres of their kingdoms. Thus, the earthly king himself becomes Indra. 'Indra' appears twice in the official name of Thailand's present day capital, Bangkok; and representations of Indra's royal mount, the 33-headed elephant, Erawan (usually portrayed with only three heads), is an ubiquitous emblem above the doors and gateways of Bangkok's public buildings. Angkorian kings once identified themselves with Indra. Indra provides kings with ceremonial glitter and regal aura (Gosling 1991:64).

The royal consecration (abhiṣeka) of king Luthai (1347-about 1370) was performed by the rulers of the four directions, or the Catur-Mahārājikas. It is interpreted by Gosling (1991:65) as the aristocracy of the outlying areas who bestowed the regalia of the crown, the sword and the white parasol to legitimise the reign of Luthai. The consecration of king Luthai must have been done on the level of the human realm as a cakravartin when he conquered Sukhothai and became its ruler under the designation of Mahādharmarāja I, due to the righteousness of his previous lives. The second coronation on the plane of the Caturmahārājika paradise. On the third plane he was firmly established in the royal city of Sukhothai which was Indra's city in which the Buddhist stupa and the pulpit for preaching Buddhism were located outside the city. He located his palace close to the centre of the city, but outside the monastery walls. Buddhist structures have to be outside the city of Indra.

The Thai Book of Palace Law (Kaṭa Maṇḍirapāla) gives an account of Indrābhiṣeka. For this royal ceremony a Meru is built in the middle of an open space. Indra sits on it. The details of the ceremony can be read in Wales (1931:122-123). Its performance is recorded for AD 1510 when Rāmādhipati II brought the northern part of modern Thailand under the sway of Ayudhya. During the tonsure ceremony, which resembles the coronation, Śiva presents vajirāvudha or adamantine mace of Indra to the candidate (Wales 1931:134).

The aindra mahābhiṣeka is clearly reflected in the Preah Ko stele of Indravarman I, dated AD 877. The three stanzas 6-8 of this inscription are:

6. *yenābhiṣikto vidhinā mahendras svayambhuvāropitadevarājyaḥ/*
tenābhiṣeka[ṁ] guṇavān anekaṁ yaś śrīndravarmmāpad avāryya-vīryyaḥ//
7. *prathamaṁ labdharājyo yaḥ pratijñāṁ kṛtavān iti/*
itaḥ pañcadinād ūrdhvaṁ prārapsye khananādikam//
8. *śrīmat-siṁhāsanaṁ śrīndra- yānaṁ śrīndravimānakam/*
śrīndraprāsādakaṁ haimaṁ bheje yas svadhiyā kṛtam//

6. C'est par le rite grâce auquel Svayambhū a sacré Mahendra en l'élevant à la royauté divine [ou: a consacré (le mont) Mahendra en y établissant le culte du Devarāja] que Śrī Indravarman, doué de tous les mérites et d'un héroisme irrésistible, a reçu un sacre qui n'est pas unique.

7. Dès qu'il eut reçu le pouvoir royal, il fit cette promesse: "Dans cinq jours, à partir d'aujourd'hui, je commencerai à creuser, etc."
8. Il possédait le vénérable trône aux lions, le (véhicule) Śrī Indrayāna, le (palais) Śrī Indravimānaka et le (pavillon) Śrī Indraprāsādaka, fait en or selon son propre dessein (Coedès 1937:20,25).

The context, meaning and significance of these three stanzas was missed by Coedès. Majumdar (1953:65) pointed out that the exact sense is not clear. The sixth stanza makes the association of the sequence of the coronation ceremonies clear beyond doubt. It says explicitly that Indravarman was crowned and consecrated by those very ceremonies *(vidhinā)* by which Indra *(Mahendra)* attained the glorious domain of gods *(devarājyaḥ)* coronated by Svayambhū. Thus: Mahendra is Indra, Svayambhū is Prajāpati, devarājya is the domain of Devarāja that is Indra. The next stanza goes on to clarify the association with Indra in more explicit terms by prefixing Indra to yāna, vimānaka and prāsādaka when it says that as soon as Indravarman obtained the kingdom, he made a vow (*pratijñā*) that within five days I will begin excavations (*khanana*) and other (*ādikaṁ*) preparations for creating the coronation plaza. The excavations had to be undertaken to get sufficient earth to raise a vimāna or "tower surmounting a sanctuary in the centre... Vimānas are buildings of one to twelve storeys and are used as residences of gods and men" according to the Mānasāra in its chapter 18 on vimāna (18.2,3). Vimāna is a seven-storeyed building in the Rāmāyaṇa 1.5.16, and in Medinī lexicon (N121). Acharya (1934:1.551-556) gives a number of references to texts and inscriptions on the meaning of vimāna. The vimāna represents the Meru in architecture. The Meru arises in the centre of the four continents surrounded by four oceans. The dug up earth was used to raise up the man-made Mount Meru in five storeys and the dug up parts of the complex resulted in ponds and symbolised the oceans. The five-stepped pyramidal Meru has been called 'temple mountain' in European works. It was not a mountain with any temple, but a specific structure with five terraces, technically designated *indravimānaka* in the inscription, Mahāmeru or Meru as the residence of Indra. The first man-made Meru is the Bakong, constructed under the personal supervision of Indravarman and completed in 881, and called Indravimānaka as it was intended for his aindra mahābhiṣeka. The aerial photograph of Bakong (Bhandari 1996:25) gives a clear view of the Meru with five storeys topped by a temple (*indraprāsādaka*). Several other five-terraced Merus are found in Cambodia. To name a few:

AD	Name	Illustration in
10th century	Phimean-akas	Bhandari 37
968-1001	Ta Keo	Bhandari 34
1050-66	Baphuon	Bhandari 35, 31
1113-50	Angkor Wat	Bhandari 31
1181-1219	Bayon	Bhandari 31

The Angkor Wat is a five-stepped pyramid achieved by raising laterite walls of all the five steps right from the ground level and filling the intervening space with earth as the walls gained in height. The moat around Angkor Wat was a natural result of the excavation of earth required to fill the vast intervening courtyards between the various enclosures. The Meru was built not on filled earth, but by filling earth (Bhandari 1996:135). Our inscription refers to this operation at Bakong as *khanan-ādikam.*

Indraprāsādaka of the inscription refers to the golden edifice on top of the Meru. It represents the Sudarśana palace of Indra wherein the great aindra coronation took place. As the heart of the architectonics of coronation it was gilded *(haimaṁ).*

To reach the coronation plaza, an Indra-yāna or Indra-vehicle was also wrought. It must have been a magnificent vehicle for a royal procession in style and splendour. It corresponds to the imposing and extraordinarily high carriages used for royal coronations in Thailand and called *vaijayanta* in Thai. They can be seen at the National Museum, Bangkok.

The throne (*śrīmat siṁhāsanam*) must also have been carpented with the special woods, specified for aindra mahābhiṣeka, namely that of the four kinds of trees: nyagrodha, udumbara, aśvattha and plakṣa (Keith p.332). The nyagrodha confers upon the king lordly power, udumbara confers paramount rule, aśvattha confers overlordship, and plakṣa confers self-rule and sovereignty. This is imperative for a kṣatriya who desires: "May I win all victories, find all worlds, attain the superiority, pre-eminence, and supremacy over all kings and overlordship, paramount rule, self-rule, sovereignty, supreme authority, kingship, great kingship and suzerainty; may I be all encompassing, possessed of all the earth, possessed of all life, from the one end up to the further side of the earth bounded by the ocean sole ruler" (Keith 332).

All the four items of coronation, the vehicle, the pyramidal Meru, Indra's palace atop, and the throne within, are prefixed by śrī which emphasises that they were meant for royal use: *śrīmat siṁhāsanam* (throne) *śrīndrayānam* (chariot), *śrīndravimānakam* (pyramidal structure), *śrīndraprāsādakam* (palace). Casparis (1958:25) says that *śrī* precedes royal titles and is a 'royal predicate'. King Indravarman himself designed and supervised *(svadhiyā kṛtam)* everything to exclude any eventuality. The paraphernalia and architectural constructions followed the prescriptions for the ideal coronations of Indra the King of Gods (Deva-rāja) in the Vedic rites. The sixth stanza explicitly points out that rites by which Mahendra was consecrated by Svayambhū in being elevated to the Kingship of the Gods *(devarājyaḥ)*, by those very rites Indravarman, the meritorious and of irresistible heroism, attained the multipurpose *(anekam)* consecration.

The translation of Coedès and of Majumdar has to be revised in the light of the above observations.

The word *devarāja* occurs thrice in the Sdok Kak Thom inscription (stanzas 29, 61, 63, Chakravarti 1980:2:19, 32, 34). Stanza 29 has *devarājābhikhyāṁ vahantīḥ siddhīḥ* 'the siddhis that strengthened the glory of the Devarāja'. Stanza 61 speaks of the worship of the

Devarāja *(devarājasya...cakrur arcāṁ)* by the royal priests. Stanza 61 again refers to the worship of Devarāja (*devarāj-ārcana*). In all of them Devarāja means the icon used for the Devarāja coronation, or the aindra mahābhiṣeka. The first coronation icon of Jayavarman II became the national palladium, while the coronation icons of later kings were restricted to individual kings. Whenever they shifted the capital, the national palladium accompanied them.

The Khmer portion of the SKT inscription says that His Majesty Parameśvara i.e. Jayavarman II consecrated *kamrateṅ jagat ta rāja* in the town of Śri-Māhendraparvata (line 56: *man vraḥ pāda Parameśvara pratiṣṭhā kamrateṅ jagat ta rāja ʻnau nagara Śrī-Māhendraparvata). Pratiṣṭhā* means consecration of the palladium, and not merely its material installation as Coedès takes it (1946:103 n.2). Coedès interprets *kamrateṅ jagat ta rāja* 'the master of the universe, who is the king' and regularly equates it with devarāja. This term occurs in several passages of the Cambodian portion (Chakravarti 2.99, 102, 103, 107, 110, 135, 136, 140, 143). Its variant is *kamrateṅ añ ta rāja* (Chakravarti 2.100). The Koh Ker inscription (AD 921-932) of Jayavarman IV has *kamrateṅ añ jagat ta rājya* (Coedès 1937:49), and the Prasat Khna inscription *kamrateṅ añ ta rājya* (Coedès 1946:10). The phrase *kamrateṅ jagat ta rāja/rājya* means '[an icon of the] Lord of the Universe (jagat) as well as of the Kingdom (*rāja/rājya*)'. Rāja is the Middle Indic form of *rājya* 'kingdom. It is He who protected the kingdom of Cambodia (Chakravarti 1980:2.102). This term does not identify the icon as pertaining to any one of the Trinity of Brahmā, Viṣṇu and Īśvara. The coronation icon of Jayavarman II, was given a genetic appellation of Devarāja, having been used in the Devarāja/Indra coronation.

The coronation of Indra was conducted by Prajāpati. The coronation of Jayavarman II too had to have the divine presence of Prajāpati for sanctity and effectiveness. Prajāpati is Brahmā. The famous Sanskrit lexicon Amarakośa gives twenty synonyms of Brahmā. Among them the following are relevant to the present discussion: Brahmā, Lokeśa, Prajāpati, Ātmabhū, Svayambhū. He is also known as Sahāṁpati or Lord of the Earth, our terra firma. In the Cambodian *kamrateṅ jagat ta rāja/rājya, jagat* reminds of Brahmā as the Lord of the Universe, as Prajāpati or Svayambhū and *rāja* alludes to him as Lokeśa or Sahāṁpati. *Brahma ca kṣatraṁ ca* has been a coupled notion of spiritual authority for temporal power. Rājan and Brahman existed in symbiosis. Regnum and flamonium were two living paradigms in the Roman political order. The Latin words *regnum* and *flamen* are cognate to Rājan and Brahman. The root *bṛṁh* is at the base of Brahman, and also of burg, borough, Gothic *baurgs* 'city', OE *beorg* 'mountain'. An intrinsic relationship exists between Brahman, the city, the acropolis and mountain since Indo-European times. Brahmā or Prajāpati could be present in a number of forms. The Cambodian inscriptions speak of the installation of Liṅgas. Liṅga can have three forms: (i) phallus, (ii) image, and (iii) pivot. Their political function too was of three kinds: (i) as the national palladium, (ii) as the coronation icon of the ruling king, and (iii) as ancestral images legitimating the royal descent of the king. The coronation icon represented devayāna and the ancestral icon pitṛyāna.

Brahmā can be present in the royal coronation rites as Svāyambhuva Liṅga, the most superior (uttamottama) of Liṅgas (Rao 1914:2.80). Though the Kāmikāgama describes it as one which came into existence by itself, it means a Liṅga related to Svayambhū or Brahmā. The name of the first Manu is Svāyambhuva: he is the first king of mankind. Svāyambhuva Liṅga is shown in phallic form at the beginning of the Thai iconographic manual entitled Devarūpa. The only monument known to have been dedicated exclusively to Brahmā as an image in all Cambodian history was by King Jayavarman IV. He consecrated Prasat Banteay Pir Chan in 937 to Prajāpatīśvara (Brahmā) (Briggs 1951:122). It was a must for him "leaving no other supporter in his race than himself". He conquered the royal city of Yaśodharapura, took the national palladium *(kamrateṅ jagat ta rāja)* and its royal priest Īśānamūrti to establish his new capital at Chok Gargyar (Koh Ker). The third way of representing the Liṅga was a tunnel shaft in the centre of the Meru. Under the central tower of Angkor Wat, G. Trouvé discovered a tunnel shaft which goes down 27 metres to the original ground level (Henri Parmentier, *Guide to Angkor*, quoted in Bhandari 1996:135). This is the Brahmadāru to stabilise the weight of the galleries and towers.

The icon used by Jayavarman II for his aindra mahābhiṣeka, his Devarāja = Indra (icon), became the symbol of the Cambodian state, as the sacred and secular sovereignty denoted by Prajāpatīśvara/Brahmā, as the continuity of the vital flow of the universal (*jagat*) into the stability of the terrestrial kingdom (*raja* = *rājya*). As the founder of the new Kambuja state, he contributed a national palladium under its Cambodian appellation *kamrateṅ jagat ta rāja/rājya*. Whenever the capital was transferred by his successors, it was taken to the new nagara, for it had to be constantly in the capital. The SKT inscription says that whatever be the capital where the kings went to reside, the palladium (*kamrateṅ jagat ta rāja*, lines 80-81) was also brought there. A parallel tradition exists in Champa. The Bhadreśvara -svāmī consecrated by Bhadravarman at Myson became the national palladium of the Chams. It was maintained and restored by subsequent kings; e.g. Śambhuvarman re-established the temple of Bhadravarman which was burnt at the time of his father, added his own name to that of the original founder, and re-named the image as Śambhu-Bhadreśvara (Majumdar 1927:37).

Besides the national palladium, the ruling king had his personal coronation image, denoted by Liṅga in the inscriptions, and named after him + Īśvara.

Moreover, temples were built by kings to enshrine the images of their ancestors to impress their distinguished lineage, genuine royal ancestry, their blue blood, to strengthen their claim to the throne. Yaśovarman I "built up an elaborate family tree, connecting himself through his mother with the ancient kings of Funan and Chenla" (Briggs 1951:105). His maternal descent was given a prominent place in the Loley temple, which he completed in 893 at the beginning of his reign, with four towers dedicated to Śiva and Bhavānī:

front towers	:	Indravarmeśvara	(father)
	:	Mahīpateśvara	(maternal grandfather)

rear towers : Indradevī (mother)
: Rājendradevī (maternal grandmother)

The portrait statue of the father was a common practice under the term Vaprakeśvara in Indonesia as well as in India (Poerbatjaraka 1926:62-82).

Coedès (1952b:51) considers Angkor Wat as a mausoleum of its founder. The Cambodian monuments were meant to exalt and not to deify the king. Moron (1977:234) has worked out the encoding of time and space at Angkor Wat and she concludes that Viṣṇu was consecrated in the central sanctuary in late July of 1131 for the coronation of Sūryavarman. He began work on Angkor Wat soon after he came to power. His birth date of 1021 is on the south while that of the temple (home of the gods) is on the north. This agrees with the north-south dichotomy of divinity and royalty in the third gallery (ib.235). The life of the King is closely related to the dimensions of the axes of the third gallery. The central tower has 44 columns around and it itself is a symbol for the 45th deity of the vāstu-puruṣa-maṇḍala, who is Brahmā. The central tower is thus Brahmā (ib. 254-261). From the moment the visitor crosses the bridge to Angkor Wat, numerology leads to Brahmā in the central sanctuary. Brahmā as the centremost point indicated that Angkor Wat is a coronation Sumeru of Sūryavarman. Brahmā fashioned Jayavarman out of a half of each from Śiva and Viṣṇu, and he took from Śiva his power and handed it over to Jayavarman (inscriptions of Prasat Chrun and Angkor Thom, K281, K288 in *Inscriptions du Cambodge* 4.207-250). Sūryavarman too derived his power from Brahmā, who as Prajāpati crowned Indra the King of Gods. The reliefs in the third gallery reflect the glorious achievements of Sūryavarman. The history of his reign begins with the scene on the western wall. The slaughter at Kurukṣetra alludes to his own battle for the throne. On the southern wall the King is reviewing his troops, his prisoners of war and his ministers. At the central entrance chambers of the corridor Yama appears, his decisions send unfortunate people into the thirty-two hells while others quietly ascend to the heavens. Herein Sūryavarman is glorified as Dharmarāja: "if there are any traitors among us, may they be reborn in the thirtytwo hells..." In the next scene on the east wall, churning of the ocean yields eternity through amṛta. The devas and asuras are working together under Viṣṇu. Again an analogy to the cooperation of former enemies under the new King Sūryavarman. The churning of the ocean is illumined by the rising Sun (Sūrya) every morning. It becomes brighter as the sun ascends. Likewise, the Sun, King Sūryavarman initiated an era of prosperity and promise, though he had acquired power through bloodshed. The two scenes oscillate in reciprocity. Sūryavarman is glorified in epic and divine terms. Gods in the northern sector and the historic king in the southern are celestial and terrestrial forces in dynamic interaction. The opinion of Coedès (1925b:51) that Angkor Wat is a mausoleum of its founder cannot hold ground any more. It is a poetic vision of the charisma of success and a divine dwelling like the Trayastriṁśa heaven of Indra, peopled by the loveliest women unrivalled for their beauty and musical talents (Saletore 1982:2.560). Indra is known as *Apsarahpati* in Hemacandra's Abhidhāna-cintāmaṇi. He is portrayed as a sensual, fun-loving deity who revels in beautiful parks. Hence the long array of divine beautieson the walls of Angkor Wat, a veritable paradise of Indra, for king Sūryavarman. The female devatā on Angkor Wat represent the glories of the paradise of Indra, as described in the *Trai Phum* written by King Luthai in AD 1345 as a text permeated by royal interests and themes: "Indra's devatā attendants, who are generally adorned with much jewelry and many ornaments made pretty by the seven kinds of gems, and look beautiful, decked out in many various colors, visit and have an audience with him; they come in great numbers, and cannot be fully counted. They include 24,000,000 devatā who are Indra's wives....Indra then goes to play at one of the parks where he enjoys himself a great deal. The heavenly path is 40,000 *wa* wide and there are a great number of beautiful female attendants who wear all kinds of superb ornaments. Thus they go to play in the pleasure park". (Reynolds 1982:231-232). Over two thousand apsarases illustrated at Angkor Wat characterise it as the veritable paradise of Indra, which it had to be as a coronation temple, as well as the symbol of the style and splendour of Sūryavarman's court. In the Aitareya-brāhmaṇa, Udamaya Ātreya anointed King Aṅga with the aindra mahābhiṣeka. Aṅga went conquering all round, and

> Of those brought from each country,
> All daughters of wealthy men,
> Ten *thousands* he gave,
> Ātreya, with necklaces in their necks . (Keith 337)

Devarāja in the SKT inscription refers to the coronation icon of Jayavarman II, the founder of the Cambodian state. In Old Khmer language it was called *kamrateṅ jagat ta rāja* (KJR) 'The Lord of the Universe as well as of the State', 'the King of Heaven and Earth'. Under this designation it became the national palladium. Any successor of Jayavarman II who had it was the King of Cambodia. Besides, he had a personal regnal icon for the coronation. This coronation icon was the Liṅga, named after the king + Īśvara.

The terms can be summarised as follows:

Devarāja = Indra → Aindra mahābhiṣeka → icon used for it.

Kamrateṅ jagat ta rāja = Prajāpati/Svayambhū/Brahmā → His Icon (image or liṅga) used for the coronation of Jayavarman II → national palladium.

Māhendra-parvata "Mount of Indra the Great" = coronation pyramid of Jayavarman II.

Vimāna or Parvata = temple mountain or five-storeyed pyramid = Meru on which Indra was coronated → coronation mount.

Prāsāda = the temple on top of the coronation mount.

Liṅga → name of king + Īśvara 'the Liṅga established by King so and so' → coronation icon.

The Devarāja ceremonies are a continuation of the Ṛgvedic aindra mahābhiṣeka, on semantic grounds as well as by the continuing association of Indra with the royal rites in

Cambodia, besides their uninterrupted performance inherited by Thailand. The Thais have even preserved the technical term Indrābhiṣeka in the Book of Palace Law.

II

LOKESH CHANDRA AND SUDARSHANA DEVI SINGHAL

There were two major state ceremonies in ancient Cambodia:
(i) the accession of a king to the throne, followed by
(ii) the coronation within the next few years, with due selection of the site, preparation for the architectural complex and the consecration of the coronation icon.

On *accession* the king either (i) inherited the palladium of his father or predecessor, or (ii) he took possession of the national palladium, if any, which pertained to the state over the centuries, and not necessarily to his dynasty alone.

On *coronation* the king had an icon consecrated specifically for the occasion. It was the regnal icon, distinguished from the national palladium. As the regnal icon was associated with the ruling monarch , it was named after him, for example, Indreśvara was the Liṅga of Īśvara commissioned by Indravarman.

As the kings of Cambodia were mostly Śaiva, they consecrated Śaiva Liṅgas. The Uttarakāṇḍa of the Rāmāyaṇa states that wherever Rāvaṇa went, he carried his Golden Liṅga, and worshipped it from the desire of sovereignty (*jāmbunada-mayaṁ liṅgaṁ sthāpya Rāvaṇaḥ arcayāmāsa*...). The Tantras state that a Golden Liṅga should be worshipped when anyone desires sovereignty (Rao 1914:2/1.78n). The tradition of regnal Liṅgas in Cambodia goes back to the sixth century in the Pre-Angkorian Chenla period (Kulke 1993:335). The Prah That Kvan Pir inscription dated Śaka 638=AD716, in Sanskrit, records that Puṣkara had divine Puṣkareśa consecrated by eminent brahman sages *(devas śrī-puṣkareśo dvija-vara-munibhis sthāpitaḥ puṣkareṇa)*. Puṣkara is identical with king Puṣkarākṣa mentioned in the inscriptions of Yaśovarman and Rājendravarman (Majumdar 1953:55). Briggs (1951:60) believes it to be "the first example in Cambodian history of the apotheosis of a king". The Puṣkareśa was erected by brahmans under instructions of the king. He had it done to ensure his personal well-being as well as that of his people through the divine grace of Śiva. How could he apotheosize *himself*? The Liṅga was installed by kings for coronation rites and its worship was conducted regularly by learned and virtuous brahmans. King Udayādityavarman built a Mount of Gold in the centre of his capital, in emulation of the abode of gods situated in the centre of Hemādri (=Meru) in Jambudvīpa. He consecrated a Golden Liṅga on top of his Golden Mount and appointed Śaṅkara-paṇḍita as its priest (*yājaka*). Barth has mis-translated *kāladhautaṁ…liṅgaṁ* as "a liṅga of Śiva, honoured with ablutions at the prescribed times". *Kāladhauta* means 'golden'. The Golden Liṅga *(kāladhautaṁ…śaiva-liṅgam, svarṇa-liṅga)* in stanzas 24 and 26 refers to the royal Liṅga, and conveys no impression of apotheosis (Barth 1885: 131, Briggs 171). The irresistible fascination with apotheosis, funerary monuments, and the like impede the understanding of Cambodian history. The general religious ambience of Cambodia and Champa was of Śaiva Āgamas. Both followed the Āgamic rites, wherein the installation or consecration of the image of Śiva or His Liṅga for general well-being was common. For instance, Śambhuvarman re-consecrated *(pratiṣṭhāpitaḥ)* the Śambhu-Bhadreśvara which had been burnt down. It had originally been consecrated by Bhadravarman (Majumdar 1927: 2.10: *campādeśe janayatu sukhaṁ śambubhadreśvaro 'yaṁ*). King Indravarman of Champa reconstructed the temple of Bhadrādhipatīśvara in Śaka 721 = AD 799 which had been destroyed by invaders from across the seas, consecrated (*sthāpitaṁ*) a royal Liṅga, thence known as Indra-bhadreśvara, which protected the earth, and delighted his subjects. The King donated lands to Indrabhadreśvara, the cause of the happiness of the whole world. In this inscription *pārthivaṁ liṅgaṁ* has been mistranslated as 'earthen Liṅga'. *Pārthiva* means 'royal' in this context (ib. 44-51). In Śaka 776 = AD 854 King Vikrāntavarman granted lands to two temples of Śiva: Vikrānta-rudreśvara and Vikrānta-devādhibhaveśvara. The words *sakala-jagad-hitakaraṇāya* 'for the prosperity of the whole world', *kīrtaye sa eva śubham adāt* 'gave a meritorious gift for the sake of glory' are a clear indication that the first part of the king's name followed by Īśvara indicates the meritorious action of the king while alive. It has nothing to do with apotheosis. The Bhadreśvara temple, like Paśupatināth in Nepal, was the national shrine of Śiva, a symbol of the people and king of Champa (ib. 2.72f.). To endow or maintain existing Liṅgas, or to establish or consecrate new Liṅgas was a pious duty performed by kings, their relations and may be by others. Their name was associated with the new icon: *Bhadra*varman established the *Bhadre*śvara 'the Īśvara icon established by Bhadra[varman]'.

Śrīkaṇṭha Śivācārya, in his commmentary on the Brahmasūtras, says: "we do not perceive any difference between the Vedas and the Śivāgamas" (*na vayaṁ veda-śivāgamayor bhedaṁ paśyāmaḥ*, Rao 1914:2/1.9). Both the traditions were fortified by Jayavarman II. He instituted the Ṛgvedic rājasūya rites of aindra mahābhiṣeka under the appellation of Devarāja (=Indra) and the Āgamic Śaiva ritual was integrated into it as the consecration of the Śaiva Liṅga atop the Golden Mount (Meru). The third stream was the devastating Tantric rituals of Vināśikha of Tumburu. The use of Tumburu-mantras against enemies is attested by the Old Javanese poem Smaradahana, dated to the eleventh century. The demons were defeating the gods and had created a fear psychosis among them that they were mortally afraid of the battlefield. The gods were confused and took to flight. Gaṇeśa took charge, and as he advanced in counterattack he was like the god of death, violent and awe-inspiring, furious and fierce. The demon-king Nīlarudraka averted the cataclysmic fire that issued from the hands of Gaṇeśa. He flung his weapon against Gaṇeśa, which broke his left tusk. Gaṇeśa sank on his knees, but stood up at once. In his fury, as he uttered the divine mantra of Tumburunātha, the breast of the demon-king was ripped asunder (Smaradahana 35.11) and his intestines hung out. Hit by the lance of Gaṇeśa, his head fell to the ground (ib.36.3).

Rao (1990:3.48) speaks of Tumburu-Rudra as four-faced and four-armed in the

Śrīvidyārṇava-tantra. In the Viṣṇu-dharmottara too he has four faces and is accompanied by four goddesses: Jayā, Vijayā, Jayantī and Aparājitā. Their names refer to victory. Jayā holds a baton (daṇḍa), Vijayā a sword, Jayantī a rosary, and Aparājitā the weapon bhindīpāla. Tumburu is worshipped as the vanquisher of the enemies of the gods (3.66.13). He is the principal deity of the Vīṇāśikha-tantra and is seated on a bull playing the lute (vīṇā). He is fierce in appearance and his residence saumya-dhāma is replete with countless mantras. The four faces are referred to in the SKT inscription, besides the Vināśikha text. The reading Vināśikha has to be verified from the facsimile of the inscription. Tumburu is the most celebrated celestial musician, an ornament of the court of Indra, who plays the vīṇa. The reading in the SKT inscription can be vīṇāśikha, with the *double entendre* vināśika 'destroyer'. He is surrounded by goddesses of victory which stems from powerful mantras. The mantras of Tumburu were employed for strategic advantage. Moreover, musicians were utilised by kings to overtake their enemies by subterfuge and surprise.

The occurrence of words like Ṛgveda, hotā and abhikhyā indicates the introduction of Vedic rites by Jayavarman II. *Abhikhyā* in SKT inscription is used in the Ṛgvedic sense of overawing lustre or radiance that pre-empts the enemy from rash action. *Abhikhyā* is translated as *Entgegenstrahlung* 'radiance against' [the opponent to counteract him]', *Lichtschein* 'lustre, glow' by Hermannn Grassman (*Wörterbuch zum Rigveda*, Leipzig, 1872:83). In RV. 1.148.5 men are blinded by his splendour and cannot hurt him. The mantra 1.155.5 to Viṣṇu-Indra points out that a mortal who beholds two steps of him is restless and ventures not to approach the third step. The verse 2.30.9 asks Indra and others to pierce with his *abhikhyā* one who would destroy us. The verse 4.17.17 invokes Indra to be the guardian (*abhikhyātā*) for vital strength and freedom. The verse 8.23.5 refers to the imperishable flame of Agni, shining with lofty splendour, with effulgent resplendence (*abhikhyā bhāsā bṛhatā śuśukvaniḥ*) to give us riches combined with hero strength as Lord of Power and Might (RV 8.23.12), and to avert all the demon hosts (8.23.13). The verse 10.112.10 implores Indra to be the *abhikhyā* of the supplicant, as he is the great warrior, the truly valiant, for nothing is done even far away, without thee *(na ṛte tvat kriyate kiṁ cana)*. The SKT inscription brings to the fore the *élan vitale* of Devarāja Indra in the phrase *devarājābhikhyā*. *Abhikhyā* was the overawing presence, the stern majesty, the sense of overwhelming superiority, the spectacle and style of the newly won political apogee of Jayavarman II. "The spectacle by suggesting that strength untold, riches unaccountable, lay behind the facade of empire, the style, by making the empire always seem a more formidable people, a more different people, than they really were" (cf. Morris 1982). It was the charisma of his imperial presence.

Jayavarman II introduced the hereditary position of the *hotā* besides that of the *purohita*. Hotā was the priest for Ṛgvedic yajñas, while purohita was the chief priest for all worship rituals (Briggs 82, 90). The hotā of Cambodian kings were as follows:

Hotā	of King	AD	Briggs
Śikhāśānti	Indravarman I	877-889	95, 98

Śikhāśiva	Yaśovarman I	889-900+	105, 114
Śivācārya	Īśānavarman II		131
Īśānamūrti	Jayavarman IV	928-	116
Śivācārya	Rājendravarman II	944-968	124
Śaṅkara	Rājendravarman II	944-968	124
Nārāyaṇa	Jayavarman V	968-1001	134
hotā	Sūryavarman II	1113-1150	Coedès IC.3.183
Hṛṣīkeśa	Jayavarman VII	1181-1215+	229
Vidyeśavid	”	1243-	243
” crowned	Indravarman III		243, 251
Vidyeśa-dhīmān	Indrajayavarman	1308-1327	252
”	Jayavarman Parameśvara	1327-	253

The Ṛgvedic *hotā* was a continuing institution of the Cambodian state from the ninth to the fourteenth century, as can be seen in the above tabulation. The Bat Chum inscriptions give regulations regarding the bathing place (tīrtha) of Bat Chum where only the hotā and brahmans who knew the Vedas could bathe(Briggs 1951:131). The SKT inscription says in the Old Khmer portion that Ātmaśiva was the ācāryahoma of His Majesty Śivaloka (=Rājendravarman II) (D36-39, Briggs 124). Ācārya-homa is homa-ācārya ‘the ācārya for homa rites’ that is, hotā. The Prasat Kandol Dom (North) inscription of Indravarman speaks of clouds of smoke gusts arising from the *yajñāgnihotra* pervading the skies *(yasya yajñāgnihotrāṇāṁ khe babhur dhūma-paṅktayaḥ*, st .21, Majumdar 1953:59). The agnihotras were performed daily and hence the continuing role of the hotā. Later on in stanza 40, Śivasoma is stated to be a scholar of the Vedas (*Vedavid*). The brāhmaṇa Divākara of Jayavarman V knew the Sāmaveda, and crushed the heads of enemies with mantras *(sāmavidā… ripu-bhogi-bhogān mamardda mantraiḥ*…, Prasat Kamphus inscription dated 892, Majumdar 1953:296). The Ṛgveda (*bahvṛca*) is referred to in the Banteay Srei inscription of Jayavarman V dated AD 890 (ib.273). The sounds of the Veda are invoked for protection against the enemy in the Prasat Andon inscription of Jayavarman IV (ib.172). The inscriptions refer to constant performance of yajñas. The Preah Ko stele of Indravarman speaks of smoke rising from the sacrifices from his abode (ib.52). Jayavarman V appointed Kavīśvara to the rites of sacred fire (*agnikārya*, Lovek inscription of Harṣavarman III, Majumdar 1953:422). The smoke arising from fire rites needed several vents or large windows to escape, otherwise it would choke and suffocate the officiants. These yajñaśālās have been termed ‘libraries’, and their real function has been missed. Mazzeo and Antonini (1978:87) point out that “the name ‘libraries’ is purely conventional, for in reality we have no idea what this type of building was used for. Such ‘libraries’ have been found dating back as far as the Preah Ko period. Built of brick… they were square in shape, at least at the outset, and had one door only, plus a number of small windows.” These small windows were vents for smoke to pour out. The rectangular brick 'libraries' at Prasat Phnom Chisor are lighted on each side by two highly placed rectangular windows (Briggs 161): they seem to be smoke vents. They have a parallel in the Pawon near Borobudur, which is termed *Bajranalan*, as it was a homa temple (Lokesh Chandra 1995:36f.)

The primary function of the 'libraries' was as (i) yajñaśālās with vents for the smoke to escape, but they could also have been (ii) sacristies for keeping sacred vessels or vestries for ritual vestments, besides (iii) libraries for books. An inscription, without date, found in the ruined edicule of Prasat Khna indicates that this edifice was a library (Briggs 131). According to Chinese dynastic histories Funan had libraries and collections of books (19). Such buildings are called 'libraries' by the Thais and Laotians. The yajñaśālā culture disappeared when Angkor ceased to exist and the role of these edifices was forgotten. They were deemed to be libraries in the new Buddhist ambience with its accent on the Tripiṭaka and its commentaries which ran into several hundred codices. 'Libraries' appear alongside the central chapel from the time of Indravarman (99) who performed sacrifices. The 'library' and gopura were two architectural innovations of this period (100). Briggs points out pairs of 'libraries' in the following monuments:

page		
101	Preah Ko	
119	Prasat Thom	created by Jayavarman (921-941)
120	Prasat Pram	
130	Prasat Khna	Rājendravarman II (944-958)
135	Benteay Srei	Founded in 967
161	Prasat Phnom Chisor	
171	Baphuon	Udayādityavarman II (1050-1066)
182	Prasat Phnom Rung	Sūryavarman I (1011-1050)
191	Chausay Tevoda	Sūryavarman II (1113-1150)
192	Banteay Samre	Sūryavarman II
197, 201	Angkor Wat	Sūryavarman II
214	Ta Prohm of Bati	Jayavarman VII (1181-1219)
221	Preah Khan	Jayavarman VII

Apotheosis has been made a cornerstone of Cambodian history as the Devarāja cult. But no tendencies can be discerned in Cambodia to apotheosize the ruling king. The king, in fact conducted various rites to proclaim his just government by just means. Three important state events characterised the reign of a king:

1. *Accession.* King Jayavarman II founded the state of Cambodia by giving it the name Kambuja, and by creating the national capital region of Angkor. His aindra coronation was denoted by the term Devarāja (=Indra) and his regnal icon of Śiva came to be known as *kamrateṅ jagat ta rāja* (KJR). Lord Śiva was the Lord of the Universe as well as the Kingdom on this earth: *jagat* means 'universe', as against *rāja* = *rājya* 'kingdom'.

Thus the new state was sanctified in perpetuity. The KJR became the national palladium with his successors. It was the continuing state. His successors exercised power by virtue of taking control of the KJR, the insignia of power. If they shifted to a new capital, they took it along.

2. *Ancestor temples*. If a king was not the crown prince or in direct royal descent, he sought his legitimation by enshrining his royal ancestors in specially erected ancestor temples. Sometimes the king was blue-blooded from the maternal side. So parents and grandparents on both the paternal and maternal sides were enshrined as gods and goddesses. It lent the charisma of royal descent to the king and irradiated regnal aura in the minds of his subjects. It was the enshrinement of ancestors *(pitṛyāna)* and not the apotheosis of the regnant king.
3. *Coronation rites* were introduced on a grand scale by Jayavarman II. They included (i) the construction of a Central Mount (Vnam Kantal) or Golden Mount in the centre of the new capital, (ii) the consecration of a new coronation icon, the Śaiva Liṅga, named after the king to be crowned, and (iii) these rites being Ṛgvedic were performed by a Ṛgvedic priest technically known as the Hotā.

The controversy surrounding Devarāja, the Regnal Liṅga, ancestor temples, and apotheosis has been reviewed above in the light of a Government of the Time (Royal Liṅga) in the syndrome of a Perpetual State (KJR), truly and firmly laid by both Vedic and Āgamic rites and if need be in sublime blessings of ancestors in the symbiosis of *devayāna* and *pitṛyāna*.

KOŚA: THE GOLDEN VESTURE OF THE PALLADIUM IN CHAMPA

The word *kośa* occurs in the following five inscriptions of Champa:

1. Po-Nagar Stele Inscription of King Satyavarman, dated Śaka 706/ AD 784 (Ins.22, st.4, Majumdar 3.42)
2. Yang Tikuh Stele Inscription of King Indravarman I, dated Śaka 721/ AD 799 (Ins.23, st.9, Majumdar 3.46)
3. Myson Stele Inscription of King Harivarman, dated Śaka 1003/ AD 1081 (Ins.62, st.6, Majumdar 3.162)
4. Myson Temple Inscription of King Jayendravarman IV, dated Śaka 1085/ AD1163 (Ins.79, st.3-4, Majumdar 3.196)
5. Myson Pillar Inscription of Prince Dhanapati, dated Śaka 1125/ AD 1203 (Ins.84, Majumdar 3.204-5)

The meaning of *kośa* has never been clear. Following French scholars, Majumdar translated it once as 'kośa (Liṅga)', another time as 'treasures', or has left it untranslated in three inscriptions.

Kośa means a 'sheath, scabbard, case, cover, overlay, covering'. In the inscriptions of Champa it means a vesture placed over the Liṅga, with the five faces *(ānana, mukha)* of Śiva. The five faces are:

Sadyojāta	west	white
Vāmadeva	north	yellow
Tatpuruṣa	east	red
Aghora	south	black
Īśāna	in the middle, above all	green

In the Devīpurāṇa they are conducive to all-round well-being (*sarvārtha-sādhaka*), embody the five absolutes (*pañcabrahmātmaka*), destroy all sins, and avert inauspicious effects of planets (*grahanāśana*).

A royal Liṅga was made of stone, covered by a superincumbent vesture (*kośa*) of gold with the four or five faces of Śiva, adorned with all kinds of pearls, precious stones and noble metals. Thus *kośa* was not the Liṅga itself, nor was it 'treasures', but the superimposed vesture. This was realised by Majumdar after he had completed the translation of the inscriptions: "The Kośa, which was a frequent gift to Śiva liṅgas in Champa, appears to be an outer covering for the same" (1.182). A *kośa* or vesture with the faces of Śiva was placed over an existing Liṅga, which represented the un-interrupted continuity of the kingdom or family, its abiding perpetuity. For instance, the Bhadreśvara had been installed by Bhadravarman around AD 400 as ascertained on paleographic grounds. It was continuously endowed by kings of Champa as a national palladium. As late as Śaka 1085 = AD 1163 King Jayendravarman offered a golden vesture (Ins.79). The vesture was offered by the kings to identify themselves with Śiva to sanctify their power. As a priest substantiates with Śiva (*śivīkaraṇa*) before he invokes and adores him, likewise the vesture which reflected the king was the symbol of his *śivīkaraṇa* on the political plane. Majumdar (1.186) says that at times the kings made the images of the god resemble themselves.

The translations of the inscriptions have to be revised. The inscription of Satyavarman has *kośaṁ sānanaṁ* which has been translated by Majumdar as "a Kośa (Liṅga) with a face (i.e. Śiva mukha)" (no.22, 3.43). The complete stanza runs:

देवेन्द्रानुमताधिराज्यपरमश्श्रीसत्यवर्म्मेति यः कोशं साननमादितुल्यविभवं सश्रीभनारीवपुः।
श्रीदेवेश्वरसन्नतौ कृतमनाश्शक्तः प्रकर्तुं पुनर्व्विज्ञेयस्स नृपो विचित्रसगरो भूमौ तदन्यो न चेत्॥

It is translated into English by Majumdar as follows: "The king Śri Satyavarmā, ruling over an excellent kingdom covetable to Indra, having resolved to devote himself to the worship of Śiva, was able to re-install with the pristine splendour, a Kośa (Liṅga) with a face (i.e.Śiva mukha), together with a beautiful female (Durgā?) and an elephant (or Gaṇeśa, whose face was like that of an elephant?). He must be known as king Vicitrasagara (if, as the tradition goes) there be not a second king of that name on the earth".

The first word of the stanza *devendrānumata* cannot mean 'covetable to Indra'. Devendra = Deveśvara in the third quarter. The kings of Champa derived their power from their palladium, the special Mukhaliṅga by whose blessings they ruled in glory and splendour. *Ādi-tulya-vibhavaṁ* means that the new Śiva-mukha was as replendent (*vibhavam*) as the original (*ādi*) established by King Vicitrasagara. The original Śiva-mukha had the images of Devī and Ibhānana (Gaṇeśa) as is clear in the second stanza (*Devīśānana-liṅgaṁ* has to be corrected to *Devībhānana-liṅgaṁ*). The new vesture too had the three-dimensional images (*vapuḥ*) of Gaṇeśa (*Śrībha*) and the Devī (*Nārī*), representing the crown-prince and queen. *Vapuḥ* means a three-dimensional image, like Tibetan *sku*'body'. Like the original vesture the new one also had the five faces of Śiva besides the icons of Gaṇeśa and Devī. Majumdar (1.253) is off the mark when he states that "King Satyavarmā installed therein a new Mukhaliṅga together with images of other gods and goddesses". The Liṅga was in place as it had not been carried away, but the vesture had been plundered by the barbaric invaders because it was made of gold and probably studded with jewels. The King did not need to install a new Liṅga, but only re-do its golden vesture, which had been plundered.

The revised translation would be: King Śri Satyavarman, supreme in his dominions being blessed by Śiva, resolved to devote himself to Śiva and was able to re-make the vesture with the faces (of Śiva) equalling the splendour of the original, alongwith its icons of Umā and Gaṇeśa. By this he was known as verily King Vicitrasagara, for there was none else on earth [like him].

The Inscription of Indravarman I (no.23) has the following stanza:

tasyaiva sthāpitan tena dvayaṁ kośañ carasthiram /
samukhañ carakośaṁ hi śāke śaśi-yam-ādrige //

Majumdar translates it as follows: "He also established, in the year of the Śakas *śaśi-yama-adri* (721), two treasures for the God, the one composed of moveable and immoveable property, and the other moveable and with a mouth (priests?)." Indravarman I established a *pārthivaṁ liṅgam* (stanza 8, Majumdar 3.46). Majumdar translates it as "earthen Liṅga of the God". Here *pārthiva* means 'fit for the King, royal', with all the splendour deserving of a national palladium. He made two vestures: one for the permanent (*sthira*) Liṅga and another for the moveable (*cara*) Liṅga. The vesture for the moveable Liṅga had the faces of Lord Śiva (*samukhaṁ cara-kośam,* stanza 9c). The revised translation would be: "In the Śaka year 721 he established vestures for the two (Liṅgas): permanent and moveable. The vesture for the moveable was with the faces [of Śiva]".

The Liṅgas are divided into two classes: *cala* 'moveable' and *acala* 'immoveable'. The *acala* are heavy stone Liṅgas permanently set up in the temple (Rao 1914:2.75f). The Uttarakāṇḍa of the Rāmāyaṇa states that Rāvaṇa carried a golden Liṅga wherever he went. The golden Liṅga has to be worshipped constantly if a king desires sovereignty (Rao 2.78n).

Inscription 62 records that King Harivarmadeva (no.62) donated a golden vesture (*kośaṁ suvarṇamayaṁ*) with four faces of Śiva (*yuktaṁ caturbhir mukhaiḥ*, st.6) to the national palladium of Īśānabhadreśvara. It was decorated with the best of jewels.

Inscription 79 records that King Jayendravarman IV gave a golden vesture (*suvarṇa-kośa*) bearing five faces of Śiva (*bibharty adya mukhāni pañca*) which were prominently visible because of their large size (*dṛṣṭair mahāsyair*).

Inscription 84 of Prince Dhanapati is in Cham and the English translation has: 'a kośa of gold'.

INDONESIA IN THE FOURTH CENTURY

by Lokesh Chandra and Sudarshana Devi Singhal

King Mūlavarman has bequeathed seven inscriptions on yūpas, which have been dated to ca. AD 400 on palaeographic grounds. They recount the deepening piety and rising power of King Mūlavarman. They have been arranged and numbered here in the ascending order of both his virtues. He started as a king among others, but in course of time gained ascendancy over them as a Sovereign in consequence of his victorious expeditions. He is a king (*rājan*) in inscriptions 1, 2, 3, achieves supremacy over other kings (*nṛpa-mukhya*) in ins. 3, and finally becomes a *rājendra* 'sovereign' in inscriptions 5, 6, 7. Inscription 7 uses *rājendra* and its synonym *pārthivendra* for the Sovereign. The distinction of king (*nṛpati, pārthiva*) and Sovereign (*rājendra, pārthivendra*) is clear in this inscription when it says that he conquered kings on the battlefield and made them his tributaries: *rājendraḥ* (singular) is contrasted with *nṛpatīn* (plural), the one above the many. He donated lamps and sesamum for oil to light them to gain merit (ins. 1). As his power increased, he granted lands with economic trees and hospitals (ins. 2). Conquests enriched his kingdom and in gratitude he installed the image of his father (*vapraka*) in the form of Śiva (*Īśvara*) as the palladium. To seek the blessings of brāhmaṇas who conducted efficacious fire (*agni*) rites (*kalpa*), he donated twenty thousand cows. His dynasty was as glorious as the epic kings Sagara, Aṁśumān and Bhagīratha, famed for bringing to earth the holiest of the holy rivers Gaṅgā. His grandfather Narendra of Kuṇḍuṅga was Sagara, his father Aśvavarman was Aṁśumān, and he himself was Bhagīratha. This allude to his irrigation works to contribute to the prosperity and might of the state. As Bhagīratha had brought down the Gaṅgā from the matted locks of Śiva, so did he generate plenty through agriculture by the blessings of his father apotheosised as Śiva. To betoken that he was now a Sovereign, he performed a yajña expending large quantities of gold. The word *bahusuvarṇaka* can be a synonym of *bahuhiraṇya*, the name of an ekāha in the Kātyāyana-śrauta-sūtra, commonly called *dūṇāśa* which literally means 'imperishable, incessant, perpetual' (MW. 488b). This yajña must have been performed for the stabilisation of the state and also for the perpetuation of economic well-being. Mūlavarman gained ever more victories, became more and more powerful, and gave donations of milch cows, celebrated high-breed kapilā cows, sesamum, bulls and *jaladhenu* to brāhmaṇas (ins. 6). Inscription 6 commences with *jayaty atibalaḥ*, which exudes intrepid confidence, daring self-assurance, and audacious mettle for further victories. The seventh inscription prides that Mūlavarman had made tributaries of other kings, like Yudhiṣṭhira. As it added to the progress and prosperity of the kingdom, he donated 40,000 and again 30,000 at the sanctum of Vaprakeśvara, and established hospitals. At his capital (*svake pure*), which must have been situated on the shoreline, he erected a light-house (*ākāśadīpa*). The Śiva temple of the Pallava period on the seashore of Mahabalipuram functioned as a light-house from ancient times well into the beginning of this century.

Inscription 1

श्रीमूलवर्म्मणा राज्ञा यद्दत्तन्तिलपर्व्वतम् [।]
सदीपमालया सार्द्धम् यूपोयं लिखितस्तयोः [॥]

Inscription 2

श्रीमद्विराजकीर्त्तेः राज्ञः श्रीमूलवर्म्मण[ः] पुण्यं [।]
शृण्वन्तु विप्रमुख्याः ये चान्ये साधवः पुरुषाः [॥]
बहुदान–जीवदानं सकल्पवृक्षं सभूमिदानञ्च [।]
तेषाम्पुण्यगणानाम् यूपोयं स्थापितो विप्रैः [॥]

Inscription 3

श्रीमतो नृपमुख्यस्य राज्ञः श्रीमूलवर्म्मणः [।]
दानं पुण्यतमे क्षेत्रे यद्दत्तम्वप्रकेश्वरे [॥]
द्विजातिभ्योग्निकल्पेभ्यः विंशतिङ्गोसहस्त्रिकम् [।]
तस्य पुण्यस्य यूपोयम् कृतो विप्रैरिहागतैः [॥]

Inscription 4

सगरस्य यथा राज्ञः समुत्पन्नो भगीरथः [।]
------------ मूलवर्म्म ----- [॥]

Inscription 5

श्रीमतः श्रीनरेन्द्रस्य कुण्डुङ्गस्य महात्मनः [।]
पुत्रोश्ववर्म्मो विख्यातः वंशकर्ता यथांशुमान् [॥]
तस्य पुत्रा महात्मानः त्रयस्त्रय इवाग्नयः [।]
तेषान्त्रयाणाम्प्रवरः तपोबलदमान्वितः [॥]
श्रीमूलवर्म्मा राजेन्द्रो यष्ट्वा बहुसुवर्ण्णकम् [।]
तस्य यज्ञस्य यूपोयं द्विजेन्द्रैस्सम्प्रकल्पितः [॥]

Inscription 6

जयत्यतिब[लः] श्रीमान् श्रीमूलवर्म्मनृपतिः [।]
यस्य लिखितानि दानान्यस्मिन्महति --- [॥]
जलधेनुं घृतधे[नुं] कपिलादानं तथैव [।]
तिलवृषभैकादशम् दत्त्वा विप्रेषु राजेन्द्रः [॥]

Inscription 7

श्रीमूलवर्म्मराजेन्द्र[ः] समरे जित्य पार्त्थिं[वान्।]
करदां नपतींश्चक्रे यथा राजा युधिष्ठिरः [॥]

चत्वारिंशत्सहस्राणि स ददौ वप्प्रकेश्वरे [।]
बा ----- त्रिंशत्सहस्राणि पुनर्द्ददौ [॥]
----- स पुनर्जीवदानं पृथग्विधं [।]
आकाशदीपं धर्म्मात्मा पार्त्थिवेन्द्र[:] स्वके पुरे [॥]
------------- महात्मना [।]
यूपोयं स्था[पितो] विप्रैर्न्नाना -- इहा[गतैः ॥]

The donation of rows of lamps (*dīpamālā*) with mountains of sesamum (*tila-parvata*) followed by the erection of a yūpa in inscription 1 refers to the merits a king earns thereby. A complete chapter of the Bhaviṣyapurāṇa 2.4.130 is devoted to the rites and merits of *dīpadāna*. Yudhiṣṭhira asks Lord Kṛṣṇa as to how can a person attain splendour and ardour, elan and majesty, glory and authority:

भगवन् केन तपसा व्रतेन नियमेन वा।
दानेन केन वा लोके प्रोज्ज्वलत्वं प्रजायते॥ १ ॥
अतितेजो महद्दीप्तं दीप्तांशुकिरणोज्ज्वलम्।
शरीरं जायते येन तन्मे वक्तुमथार्हसि॥ २ ॥

Kṛṣṇa narrates that these qualities can be earned by the giving of lamps. He points out that donors of lamps go to heaven and are ever effulgent:

यान्ति ते ब्रह्मसदनं विमानेनार्कवर्चसा।
तिष्ठन्ति द्योतमानास्ते यावदाभूतसंप्लवम्॥ ३० ॥

One who donates a wick lighted by fragrant oil is healthy and fortunate:

विरोगः सुभगश्चैव दत्त्वा भवति मानवः॥ ३६ ॥

One who lights lamps with camphor attains the fruits of an aśvamedha and raises the stature of his family:

अश्वमेधमाप्नोति, कुलं चैव समुद्धरेत्॥ ३७ ॥

King Mūlavarman, glowing in mind and body, raised the glory of his dynasty by the fiery energy and fierce ardour of his victorious exploits. He donated a large number of lamps and vast quantities of sesamum oil to light them as a precursor to the performance of an aśvamedha. This becomes explicit in inscription 7 which says that he had vanquished several kings and exacted tribute from them like Yudhiṣṭhira, who is famed for his aśvamedha. Yudhiṣṭhira is also associated with the rites of donation of lamps in the above-cited purāṇa. He was the idol and inspiration for Mūlavarman.

Jīvadāna. Inscriptions 2 and 7 record *jīvadāna*, which has been translated differently by scholars. Kern translates it as 'gift of live animals', Vogel as 'gift of cattle (?)', and Chhabra (1965:92) "Can it mean 'amnesty' or 'setting aside of the death sentence'?". It is the name of a manual on medicine by Cyavana in Brahma-vaivarta-purāṇa 1.16.17 in the 16th chapter on medical works for the treatment of diseases (*vyādhi-praṇāśa-bījāni*, 1.16.12). Both the inscriptions should refer to the establishment of hospitals for giving a long and healthy life (*jīva-dāna*) to men. The phrase *jīvadānaṁ pṛthagvidham* in the seventh inscription may refer to clinics for humans and veterinary hospitals for animals. The second rock edict of Girnar says that Aśoka instituted medical treatment both for man and beast (*sarvatra devānaṁpriyasa Priyadasino rāño dve cikīcha katā: manusa-cikīchā ca, pasu-cikīchā ca*).

Vaprakeśvara. Inscriptions 3, 7 refer to his donations to brāhmaṇas at Vaprakeśvara. Inscription 3 records the donation of twenty thousand cows to brāhmaṇas who had come to Borneo at the holiest sanctum of Vaprakeśvara (*puṇyatame kṣetre...vaprakeśvare*). The word 'thousand' is not used as a numerical reckoning, but denotes a 'very large number (in Naighaṇṭuka 3.1 among the *bahu-nāmāni*)' (MW). *Sahasra* connotes strong and healthy cows giving abundant milk, from the base *sahas* 'powerful, mighty, victorious'.

The expression Vaprakeśvara has been rendered in different ways by scholars: Kern (1881:55-76) translates as 'holy fire', Vogel (1918:167f.) as 'sanctuary of Śiva', Poerbatjaraka (1926:62f.) as a 'name of Agastya', Majumdar (1927:126) as 'holy field of V.', Chatterjee (1933:19) as 'most sacred place of V.', Chhabra (1965:86) as 'most sacred place (named) V.', Wolters (1967:221) takes it as a place-name.

1917 Kern, VG. 6.296, 7.64-66
1918 Vogel, BKI. 74.167f.
1926 Krom, *Geschiedenis*, p.72 (Sarkar 1957:8)
1926 Poerbatjaraka, *Agastya*, p.62-70
1927 Stutterheim, TBG. 67.201 n.70
1927 Bosch, TBG.67.474f.
1935 Stutterheim, BKI.92.203-4.

The Copper Plates of Mahārāja Śrī Lokapāla/ Harivaṁśottuṅgadeva dated 762 Śaka (=18 July 840) record the marking out of a freehold known as Kuṭi. The blessings of all gods are invoked including all Baprakeśvara (*sakvaih ta bhaṭāra baprakeśvara*, line 8b2). Sarkar (1971:1.99 n.133) says that "Baprakeśvara (var.va°) may refer to the funerary temple of royal personages" and he cites earlier literature on its interpretation.

The Copper Plates of King Lokapāla from Maṅguṅ (Sarkar 1971:1.250f.) refer to his foundation of a freehold. They invoke the grace of gods beginning with hyaṅ Bāprakeśvara (verso line4) which precedes the Trinity of Brahmā, Viṣṇu and Maheśvara.

The Stone Inscription of King Dakṣottama dated 837 Śaka (=13 Sep.915, Sarkar 1972:2.145) marks out a freehold and asks the gods to be gracious, beginning *Indah ta kita bhaṭāra i Śrī Baprakeśvara Brahmā Viṣṇu Mahādeva* (line 24).

The Stone Inscription of King Śrī Vijayāloka-nāmottuṅga dated 850 Śaka (=2 August 928) records the marking out of a freehold for the deity of the temple and seeks their Grace: *hyaṅ i vaprakeśvara agasti mahārĕsi* (verso lines 22-23).

The Copper Plate of Gilikan I (Sarkar 1972:2.273f.) was issued to mark the instituting of a freehold for the Bhaṭāra at Glam and in the usual manner invokes *hyaṅ* *baprakeśvara* (line b3) followed by *Brahmā Viṣṇu Mahādeva.*

The following three inscriptions of Siṇḍok refer to Baprakeśvara:
Śaka 851 (OJO.37) kita kamuṅ hyaṅ baprakeśvara
Śaka 851 (OJO.38) indah ta kita kamuṅ hyaṅ i śrī baprakeśvara
Śaka 852 (OJO.43): indah ta kita kamuṅ hyaṅ i śrī baprakeśvara… (Poerbatjaraka 1926:65)

Majumdar (1927:1.282) says that the name of the highest minister of state in Kaḍiri is given as Vaprakeśvara in an inscription of King Kāmeśvara (ruled 1115-1130). This needs to be looked into for correct interpretation.

The use of the locative *i* before *(śrī) baprakeśvara* indicates that the deities mentioned after it were located at/in baprakeśvara. As we shall show shortly, baprakeśvara was the father of the ruling king deified as the palladium. The freehold village was thus legitimised by the highest deity from whom emanated the power of the King, from the very source of royal authority. Vaprakeśvara was the begetter, the father, the fount, the wellspring of the realm. He was the Lord (Īśvara). His image as well as his temple were the sanctifying power. Barth says: "Beaucoup de noms de dieux sont aussi des noms de lieux" (BKI. 74.203 n.2). It is a compound of *vapraka* and *Īśvara,* wherein *vapra* means 'father' (Trikāṇḍaśeṣa 3.3.369, and other lexicons) and *Īśvara* is Śiva. Vapra has another parallel form *vaptṛ* 'progenitor, father' (Trikāṇḍaśeṣa 2.6.7, Hemacandra's Abhidhāna-cintāmaṇi 556, Medinī, Halāyudha 2.349). It ends the compound *prakhyāta-vaptṛka* 'one who has a famous father' in Hemacandra's Abhidhāna-cintāmaṇi 502. The New Indo-Aryan words for father are derived from vapra → bapra → bappa → bāp: Gypsy Armenian *bap*, Dameli (Kafiristan) *bāp*, Gawar-Bati (Dardic), Tōrwali (Dardic), Panjabi, Nepali, Assamese, Bengali, Oriya *(bāpa*), Hindi, Gujarati, Marathi, Sindhi (*bapa*): *bāp* (Turner 1966:520 no.9209). *Vapra* was used for 'father' all over India. Its cognate *bapa* is used in Old Javanese and occurs in OJ literature as early as the Rāmāyaṇa Kakavin (Zoetmulder s.v. for references). It is common in India to this day as *Bapu* 'Father of the Nation' for Mahatma Gandhi. The patriarchal system is based on the protective umbrella of the father. Thus Vaprakeśvara means the 'Father deified as Īśvara or Śiva'. The son and successor king derived his aura from the father. The anxious transition from reign to reign was resolved by apotheosis. The iconography of power invoked the universal dynamis of Śiva that inhered in the ruling monarch by his genetic relationship to the deceased king. Divinisation of charisma aided its transmission to the emerging exaltation of the successor. It became a legitimising source of authority for the successors. Divinisation functioned as the legitimation of the hierarchy of succession. Power, rule legitimation and sanctification became sacred categories for the ruled. This can be seen in the inscriptions of Mūlavarman who speaks of his father Aśvavarman as the founder of the dynasty (*vaṁśakartā*), like the legendary Aṁśumān (Chhabra 1965:85). The son of Aṁśumān was Bhagīratha who brought the rushing flow of Gaṅga on earth and performed the funerary rites of Sagara's sons. Mūlavarman compares himself to Bhagīratha in inscription 5 (Chhabra 1965:87), emphasising the blessings and benediction of the father. Mūlavarman installed the image of his father (*vapraka*) in the form of *Īśvara* or Śiva. Vaprakeśvara was the image of his father Aśvavarman in the form of Śiva, the holiest of the holies for him. The image of a divinised father can be termed *patritheos*, like the Sanskrit word *pitṛdeva* 'worshipping a father' in the Taittirīya āraṇyaka. The patritheos became the palladium in the royal citadel, on which depended the safety of the kingdom. It was the pledge of the security of the state and of the person of the monarch. Thus it was the holiest sanctum: *puṇyatame kṣetre* of inscription 3. The phrase *bappa-bhaṭṭāraka-pādānudhyātaḥ* 'devoted to the feet of his divinised father' is found in the inscriptions of the kings of Valabhi and Veṅgi (see references in Poerbatjaraka 1926:70-74 under the rubric *bappa*). Cambodian kings represented their deceased father (parents) in the image of Śiva with whom he was eternally united. Indravarman built the Preah Ko (AD 879) to his parents, Yaśovarman I constructed Lolei (AD 893) to his parents, Harṣavarman I dedicated Baksei Chamkrong to his father Yaśovarman I and placed in it a golden image of Śiva in 947, and Rājendravarman consecrated Eastern Mebon to his parents in 952.

Jaladhenu. The comparison of Mūlavarman with Bhagīratha who brought down the Gaṅgā river indicates the extensive irrigation system created by him. In Sri Lanka, the earliest knowledge of agriculture, the construction of reservoirs and irrigation is attributed to Prince Vijaya and the kings who succeeded him. Irrigation transformed vast areas into plentiful plains and supported larger populations that congregatd to form the kingdom in contradistinction to tribal chieftains. The inscriptions of Mūlavarman have been discovered at Muara Kaman (district Koti/Kutei) on the Mahakam river (Majumdar 1927:1.126). The name of the river Mahakam represents Kāmadhenu, the mythical cow of Vasiṣṭha which satisfies all desires (*kāma*), the cow of plenty. The name of the district *Koṭi* means 'eminence, excellence, the highest point', reminding of its ancient splendour as the first area to be developed, to secure the march of civilising influences and material affluence. The fact is highlighted in inscription 6: *asmin mahati* [...] *jaladhenuṁ ghṛtadhenum. Mahati* refers to its exceptional development. The word *jaladhenu* means a 'canal'. This word occurs in the Mahābhārata 13.71.41 (its meaning has not been understood by PW. Nachträge and MW). *Go* means 'cow' as well as 'water' (Bhāgavata-purāṇa 1.10.36, 11.7.50). "The rivers are thought of as cows, giving water as cows give milk. The word for cow occurs in the river names Gomatī ('possessing cows') and Godāvarī ('giving cows').... The word for 'cow' also occurs in river-names in Ireland, where Bó is the old name of the river Boyle..., Bó Nemid ('sacred cow') is the name of a river in Ulster, and Bó Guaire ('Guaire's cow') is the old name of the Blackwater... The most interesting example of this conception is the Irish form of the name of the river Boyne..., *Boand* < **guou-uindā* 'cow-finder' (Sanskrit *go-vinda*)" (Dillon 1975:121-122) . *Go* in Godāvarī, Gomatī, and its cognate Bó means 'water, river' and does not connote the animal cow. The word *dhenu* in *jaladhenu* denotes a stream, a canal. Utilisation of rivers for irrigation was fundamental to Sanskritisation since very ancient times. The oldest hydronymic systems of Europe have names which can be explained only by reference to Sanskrit: the Baltic river names such as *Indus, Indura, Indra* can be explained by the Sanskrit word *indu* 'drop' (Krahe 1957:1-16). The names of the major rivers of Eastern Europe are derived from *dānu* 'river': Don, Dnieper (from **dānu apara* 'river to the rear'), Dniester (**dānu nazdya* 'river to the front'), Donets, Danuvius or Danube. The word *dānu* is used several times as a neuter meaning 'stream' and once as a feminine to designate the waters of heaven. Dānu is the mother of Vṛtra whom Indra strikes down to release the waters. The metronymic of Vṛtra is Dānava (Macdonell 158). The utilisation and development of water systems in Srilanka is attributed to its first king Vijaya. The very existence of the inhabitants depended on liquid resources and they contributed to the concentration of the population which was a pre-requisite for extensive public works. The chronicle Mahāvaṁsa points out that under Parākramabāhu the Great, perennial streams, great tanks, and rain water were utilised to the full as the prime duty of a ruler: "let not even a small quantity of water obtained by rain, go to the sea, without benefitting man". The ruling kings were the mainspring and controlling agency of all irrigation operations. Construction and maintenance of tanks, channels, canals and rivers was their dharma (Brohier 1934-35:1.2, 5, 3.9).

Hemādri's Caturvarga-cintāmaṇi 4.1025 enumerates ten kinds of donations (*daśa-dāna*) of cows, land, *tila*, gold, ghee, clothes, grains, sugar, silver and salt. The Varāhapurāṇa devotes separate chapters to donations of *tiladhenu* (hollow metal cow filled with sesamum, ch.99), *jaladhenu* (ch.100), *rasadhenu* (ch.101), *guḍadhenu* (ch.102), *śarkarādhenu* (ch.103), *madhudhenu* (ch.104), *kṣīradhenu* (ch.105), *dadhidhenu* (ch.106), *navanītadhenu* (ch.107), *lavaṇadhenu* (ch.108), *karpāsadhenu* (ch.109), *dhānyadhenu* (ch.110), and *kapilādhenu* (ch.111). *Tilavṛṣabha* in line 6 of inscription 6 corresponds to *tiladhenu*. The Bhaviṣyapurāṇa has a chapter to each donation. The five donations of our inscription are described in 2.153 (*jaladhenu*), 2.154 (*ghṛtadhenu*), 2.161 (*kapilādāna*), 2.152 (*tiladhenu*), and 2.150 (*vṛṣa*). These were charities by Yudhiṣṭhira, as in inscription 7. Mahābhārata (ed. Kinjawadekar) 13.71 speaks of *ghṛtadhenu* (st.39), *tiladhenu* (st .40), *jaladhenu* (st .41). The merit of gifting a *jaladhenu* is that the donor enjoys the river of cool and transparent water (*yo dadyāj jaladhenuṁ yatavrataḥ/ sa kāmapravahāṁ śītāṁ nadīm etām upāśnute* 41). Mahābhārata (ed. BORI) 13.64.3: the donation of water is the digging of vāpī, wells and reservoirs.

Kuṇḍuṅga has been taken as the name of the grandfather of Mūlavarman, "most likely a Tamil or Indonesian name" (Wheatley 1961:187). It can be related to Old Javanese *kūṅ, kuṅ* 'young, attractive' (Zoetmulder 1.925) *+ruṅgah* 'to rear, prance (horse)' (ib.2.1572): horses could have been imported here. It reminds of the Arabic name of the capital of Azerbaijan: Marāgha, from the root *m-r-gh* 'to graze'. The name means 'pasture-land for horses'. It was the headquarters of the Arab governor of Azerbaijan and Armenia. It was protected by the mountains from northern winds, and agriculture developed (Barthold 1984:215). Kuṇḍuṅga must also have had a salubrious climate for horse-raising. The founder of the dynasty was named Aśvavarman, for his love of horses (compare the English name Philip form Greek *philippos* 'fond of horses', compounded of *philos* 'beloved, loving' and *hippos* 'horse'). The Old Javanese *kuṅ+ruṅgah* referred to attractive horses, to cavalry horses (RL.11.55 *hyun ira apraṅ aruṅgah*). The word *aruṅgah* has always been used in the context of horses (Zoetmulder 2.1572). It was homophonic to Tamil *kuṇṭu* (Telugu *kuṇḍa*) 'stallion, adult male horse' (Tamil Lexicon 2.979). The Tamil *kuṇḍu* (written *kuṇṭu*) influenced its thematisation as Kuṇḍuṅga, which was essential for Sanskrit declension. We have a similar formation of Valaiṅga for OJ. Valaiṅ. Kuṇḍuṅga corresponds to the Chinese toponym K'un-lun (k'un = kun, lun = ḍuṅ). It was a town whence hailed Narendra the grandfather of Mūlavarman. In south India personal names are invariably preceded by the name of the village or town from which a person comes : as Sarvapalli Radhakrishnan, which means 'Radhakrishnan of Sarvapalli village'. All previous scholars have taken *śrīnarendra* as a general term for king and Kuṇḍuṅga as the name of the grandfather. In all the seven inscriptions the name of king Mūlavarman is preceded by *śrī* (inscriptions 1, 2, 3, 5, 6, 7). In inscription 5 the name of his grandfather also begins with *śrī*: *śrīNarendrasya*. Only Aśvavarman in inscription 5 is without *śrī*, due to metrical reasons. The words for king or sovereign in general are never prefixed by *śrī: rājā* (ins.7), *rājñā* (ins.1), *rājñaḥ* (ins.2, 3, 4), *rājendraḥ* (ins.5, 6, 7), *nṛpati* (ins.6, 7), *pārthivān* (ins.7), and *pārthivendraḥ* (ins.7). Thus the first line of ins.5 will mean 'Śrī Narendra of Kuṇḍuṅga'. The prefix *śrī* clearly indicates that Narendra is the name. King Mūlavarman gave the royal epithet of *śrī* to his grandfather, though his father Aśvavarman had laid the foundations of the dynasty (*vaṁśakartā*, ins.5). The genealogy is:

Narendra of Kuṇḍuṅga	(grandfather)
Aśvavarman	(father)
Mūlavarman	(son)

The toponym Kuṇḍuṅga and the name Aśvavarman point to the close connection of the rulers with horses. They could originally have come for trading horses and in course of time assumed royal power. Chinese dynastic annals say that the king of Ko-ying on the western coast of Indonesia bought horses from the Yüeh-chih. Ko-ying was linked by maritime trade to north-west India in the early third century AD (Wolters 1967:242, 207, 63). Yüeh-chih horses and persons can actually be seen on a bronze drum of South-East Asia (Robert Heine-Geldern (1947:167f.) These drums were discovered on small islands of Sangeang off the coast of Sumbawa. One of them, the Makalamau drum depicts a man on horseback, bearded, wearing a long coat, high boots, and a cylindrical headgear. His attire and weapons as well as that of another warrior resemble strikingly those of the

Kushans. The Kushan kings hold a lance in their left hand, and so does the warrior on the drum.

Chinese annals of the Liang dynasty record that King Fan-chan of Funan sent his relative Su-wu as ambassador to the king of the Muruṇḍa empire in the Gangetic plains between AD 240 and 245. The Muruṇḍa king sent four Yüeh-chih horses with the ambassador as a gift to the king of Funan. They arrived in Funan between AD 245 and 250 (Pelliot 1903:271, 292, 303). Pelliot thought that the horses of Kushan breed and men in Kushan attire on the drum might represent the Kushans who accompanied the horses to Funan.

Horses went alongwith maritime merchants, as is evident from the Valāha-jātaka (no.196, Fausboll 2.127f.) which relates the story of a supernatural (bodhisattva) horse of the valāhaka race who saves shipwrecked persons from the island of oggresses. The breed of valāhaka horses is the best for they take their rider away from all danger (Majjhima-nikāya 2.616). These noble chargers are the *assaratana* (= *aśva-ratna*) of a cakravartin (Majjhima-nikāya 3.174). The valāhaka breed must have had military significance and formed excellent cavalry. The horse of the ideal cakravartī Mahāsudassana was valāhaka, all white, with a crow-black head and dark mane (Dīgha-nikāya 2.174). This description can help us to identify the breed as of today. They accompanied Indian traders across the seas for faster mobility and top security, as early as the period of the jātakas. The Valāha-jātaka describes the city Sirīsavatthu in Tāmraparṇī island peopled by yakṣiṇīs. The yakṣiṇīs enticed shipwrecked sailors and used them as husbands. When new castaways arrived, they ate their former husbands and took the new arrivals as lovers. Once five hundred merchants were cast ashore there and became the husbands of the yakṣiṇīs. In the night the yakṣiṇīs left them and ate their former husbands. The eldest merchant discovered this and warned the others, but only half of them were willing to attempt an escape. Now it happened that the Bodhisattva was a horse of the valāhaka race and was flying through the air from the Himalaya to Tāmraparṇī. There, as he passed over the banks and field, he asked in a human voice: "who wants to go home?" and the two hundred and fifty traders begged to be taken. They climbed on the horse's back and tail and he took them to their own country.

The Mahāvastu (3.67f., Jones 1956:70f.) speaks of the valāhaka horse in the jātaka of the five hundred merchants, who were shipwrecked and stranded on the island of oggresses. Half of them were devoured and others escaped to safety on the king of horses who came from the land of Uttarakuru during full moon in the month of kārttika (October-November) "And when he arrives he cries out three times in a human voice, saying, 'who is there here who wishes to cross the great ocean? I will take him across in safety' (*ko iha mahāsamudrasya pāraṁ gantum icchati/ ahaṁ svastinā uttārayiṣyāmi*). In the prose parts he is called *keśin* (72.18, 75.11, 17, 77.1) but in the verse (85.8) he is *valāha*, "the swift and lovely-maned horse, the best of horses... strong, speedy with the speed of the wind..." (Jones 3.88). In the Mahāvastu the valāha is from Uttarakuru which is somewhere in Central Asia, he is speedy, and associated with marine traders. This supports the observations of Heine-Geldern that the figures on the Makalamau drum actually represent Kushans who had come by sea from India for diplomatic relations and had brought horses to Southeast Asia.

Kāraṇḍavyūha repeats the jātaka in its chapter on the king of horses (2.1, P.L. Vaidya's ed. p.284f.) He is balāha, connected with Siṁhala-dvīpa, merchants, and their rescue from the jaws of death. Balāha is an incarnation of Avalokiteśvara. Horses must have served the maritime merchant to control the tribals of the islands as well as to escape from them if besieged. The British police in India used horses to control situations of law and order. The horse gave great command as the rider operated from an advantageous height. He was an important element in the armies of all powers in history. A person on horseback could move faster, could be alert by observing upto long distances and could traverse any rough terrain. Valāhaka must have been a suitable breed of war horses, whose mobility became the decisive defensive power, as well as offensive power on a moving base.

In the Mahābhārata (4.45.23) balāhaka is the horse yoked on the right side of the chariot of Kṛṣṇa. He is one of the four horses of Viṣṇu, who are enumerated in the Trikāṇḍaśeṣa: *turaṅgāḥ śaivya-sugrīva-meghapuṣpa-balāhakāḥ*. They are also enumerated in the Bhāgavata-purāṇa 10.53.5.

Kuṇḍuṅga the realm of prancing horses, emerged as a major centre of international trade, and thus gave its name to the whole region of the South Seas in Chinese. Mas'udī (Wheatley 1961:228) speaks of the Sea of Kundrang. Records of the Southern Ch'i dynasty (479-502) mention trade with the merchants of the K'un-lun ships (Wolters 1967:78). The K'un-lun ships were available for merchants of all races as well as for pilgrims (ib.244). Mūlavarman had installed a light-house in the premises of the royal palace, to regulate international maritime trade. It contributed to his power, dominance over other kings and affluence to conduct expensive royal rituals by inviting brāhmaṇas from India (*viprair ihāgataiḥ*, ins.3, 7). He is the first recorded mighty Sovereign in the Indonesian isles, who founded a regular kingdom, raised a strong army, constructed water works, promoted agriculture, brought affluence to the people, performed an [aśvamedha] yajña, supported extensive agrahāras with prolific trees and cattle, gave munificent donations to brāhmaṇas, erected a light house in the capital to attract multinationals, and left the imprint of dynastic glory in the Chinese name for the Southeast Asian region as K'un-lun, reminiscent of Kuṇḍuṅga.

Visualisation of
Sans. texts through

MEDITATIVE ARCHITECTONICS OF THE BOROBUDUR

Meditation, visualisation, cultivation or contemplation is luminosity growing from within. It is beyond matter and beyond mind in the incandescence of being, the *agnim īḍe purohitaṁ* of the Ṛgveda. It is the diaphany of the divine in human consciousness radiating from the depths of a glowing universe. It is to find the bonds of being from non-being: *sato bandhum asati niravindan* in the words of Ṛgveda. While the root *paś* means 'to see, behold, look at' as a biological act and gives the word *paśu* 'animal', the root *dṛś* refers to *darśana*, seeing with the spiritual eye, insight, visualising by divine intuition to manifest the unseen. In the ancient Indo-European world realisation was central to human transcension, as distinct from revelation in the Judeocentric traditions. Revelation is the body of truth which is made known by a prophetic tradition. The truth is bestowed on man, and it is not verifiable. It is a communication to a lower mind and demands accommodation. Realisation on the other hand is seeking by humans, beyond historical rigidity, a transfiguration of the individual into the majesty of the Divine. The Persian word *dīn* 'religion' is from ancient Avesta *daena* which is a common word in the Gāthās of Zarathustra, meaning 'inner self of man, faith'. It is the Ṛgvedic word *dhenā* in the sense of 'speech reflecting the inner thoughts of man'. Ascent to the divine was a human effort and not a Divine condescension. Epic moments of man's life are fragments of divine splendour, or as the Bhagavad Gītā 10.41 says :

yad-yad vibhūtimat sattvam, śrīmad ūrjitam eva vā/
tad-tad evāvagaccha tvaṁ, mama tejo'ṁśa-sambhavam //

Contemplation needs a visual symbol. In the words of Lessing (1942:101) "the paintings serve as a support *(ālambana)*, a starting point in the meditation, as a means of mental self-identification with the deity in the process of *sādhanā* 'realisation'". Besides paintings, the sacred edifices themselves are symbols and catalysts for contemplation. The word 'contemplate' itself is derived from *con* 'with, together' + *templum* 'sanctuary, temple' + the verbal suffix *-ate*. The Chinese Buddhist master Shandao (AD 613-682) pointed out that paintings and architectural structures enhance meditation. There are two methods of cultivation: (i) recitation *(nianfo)* and (ii) visualisation *(guan)*. As a master of the Pureland School, he promoted the use of Pureland illustrations of the Amitāyur-dhyāna-sūtra, as meditating agents. The role of architectural elements is one of mediation between the heavenly and earthly experience. There are sixteen visualisations in Shandao's system. If one meditates on the Jeweled Ground (third guan) he is acquitted of sins of life of eighty billion kalpas. If one meditates on the Jeweled Trees, Jeweled Pool, and Jeweled Pavilion (4, 5, 6 guan) one is acquitted of sins of countless billions of kalpas. In the cave complex of Tun-huang, visualisation is practised through meditating upon the large Buddhas, as well as on the grandiose architectural layout. *Prāṇo vai virāṭ*: immense is the Divine.

Characteristics of structures for meditation. They are (i) elaborate and vast complexes, as well as (ii) multi-storeyed as indicative of the several planes of spiritual ascension or dhyāna-bhūmis. (iii) They illustrate a number of texts in ascending order of evolution. They coordinate multiple-level teachings. They are based on the principle of *p'an-chiao* 'classification of doctrines', that one particular scripture contains the highest truth and other scriptures belong to a sequence of evolving stages of Dharma. (iv) These complexes encode the cosmology and theophany of several doctrines leading to the summum of meditation. (v) As such they illustrate several paradises, with illustrations of thousands of deities, and are significantly termed *sku.ḥbum* 'myriads of deities' in Tibetan and *ming-oi* in Turkish with the same meaning. They are known as *ch'ien fo t'ung* 'caves with thousands of Buddhist images' or *wang fo t'ung* 'caves (*t'ung*) with myriads (*wang*) of Buddhist images (*fo*)'.

Three kinds of structures: (i) guhā, (ii) śatadvāra, and (iii) Sumeru. The cave complexes *(guhā)* are grottos excavated in mountains. Some of their examples are Bamiyan, Ming-oi at Kizil, Tun-huang and Yun-kang. The cave has been a syllogism of the soul in India from ancient times: *guhā nidhī nihitau brāhmaṇasya* (Atharvaveda 11.5.10) means that the treasures of the sacred lore of a brāhmaṇa are hidden in a cave. Śatapatha brāhmaṇa 11.2.6.5 equates the *guhā* with the heart *(tasmād idaṁ guheva hṛdayam).* Jean Laroche echoes the same sentiments in his *Memories d'été*:

Une maison dressé au coeur
Ma cathédrale de silence.

To translate:

A house that stands in my heart
My cathedral of silence.

Brahma resides in the *guhā*, the supreme space (*brahma yo veda nihitaṁ guhāyāṁ parame vyoman*, Indische Stüdien 2.217).

The second type of edifices were *śatadvāra* with 'hundreds of doors', called *sgo.maṅ* (literally 'many-doored') in Tibetan. They were tapering pyramidal structures with several chapels. The chapels had hundreds of icons and their walls were covered with murals all over. The walls outside were bare and simply plastered. The term *śatadvāra* occurs in Pāṇini 4.1.123. The Gyantse Kumbum is an outstanding example of this type of meditational architecture. It can be studied in the detailed descriptions by Franco Ricca and Erberto Lo Bue, *The Great Stupa of Gyantse* (London) where they have indicated the scriptures followed in each chapel. Such kumbums were spread over Tibet, and a number of them have survived the political holocaust. The kumbums generally culminate in the erototropic Inner Tantras of Vajrayāna.

The third type of edifices are the stepped pyramidal montane structures known as *Sumeru.* They are solid inside and the icons and bas-reliefs are sculpted on the visible exterior walls. The sanctification of the outer walls and balustrades exposed to the fury of elements is the symbolisation of open space as Brahma. In the Chāndogya-upaniṣad 7.12.2 the open firmament is worshipped as Brahma *(sa yaḥ ākāśaṁ Brahmeti upāste*, CHI.4.386). The sky provides a comparison with the highest state in the Bodhicaryāvatāra 1.19 *(avichhinnāḥ puṇyadhārāḥ pravartante nabhaḥsamāḥ)*. They represent the phototrophic Outer Tantras of Mantrayāna.

Planes of meditation. Buddhist scriptures have various gradations of meditation:

i) The Amitāyur-dhyāna-sūtra has 16 meditations (guan).
ii) The Daśabhūmika-sūtra has 10 levels of meditation.
iii) The Abhidharmakośa has 3 realms (tridhātu) with 32 states and 8 dhyāna-bhūmis.
iv) The Gaṇḍavyūha has 54 stages.

The cosmology of meditation at the Borobudur. The Borobudur immortalises the meditations of its architect Guṇadharma who retired in Mount Menoreh to contemplate. According to tradition he is integrated into this mountain range where the silhouette of his chin, mouth and nose can be seen. It is a Sumeru or ādhāra for the pavilion of the deities of the maṇḍala. I have detailed its Sumeru architecture in CHI.4.56f. A miniature Sumeru (Jap. Sumi) is placed on the altar under the maṇḍala to this day in Japan to integrate the cosmos and the maṇḍala. The Borobudur is a complex temenos which synthesises three meditational systems: (i) three realms (tridhātu) of the Abhidharmakośa, (ii) the 54 stages of the Gaṇḍavyūha of the Avataṁsaka, and (iii) Vajradhātu-maṇḍala of the Tantras.

Symbolism of the Borobudur has to be perceived on three planes: (i) symbolism of the architecture of Sumeru, (ii) meaning of the bas-reliefs on the walls and balustrades, and (iii) their correlation with Abhidharma.

(i) Buddhaguhya's commentary on the Sarva-durgati-pariśodhana (as cited by Wayman 1973:92f) gives the symbolism of four-sided Sumeru and the maṇḍala as follows:

four corners	four knowledges
four gates	four kinds of marvellous action (Khedubje 232)
four arches	four boundless states
four staircases	four means of conversion
arches adorned with	
garlands	infinite compassion
eight posts	eight liberations
lions	one with great compassion of means is not frightened of saṁsāra
bulls	infinite marks of right powers
gates adorned with	
five-coloured (*pañcarāga*) silk	five kinds of knowledge

three-coloured (*trirāga*) tassels	pure nature of body, speech and mind
pendant necklace of pearls	Bodhisattva's joy
garland of pearls	set of requirements for samādhi
bells, combined with necklaces	purity of speech, to teach Dharma to living beings
yak tails	no shifting of the mind of enlightenment
adorned with mudrās of	
round fence of diamonds	wisdom-knowledge (vidyā-jñāna)
garland of jewels	all sorts of merits
lotus	great compassion of skill in the means while being unattached
svastika	union of means (upāya) and insight (prajñā)
lines i.e. threads	contemplation of the mind of enlightenment
eight lines	four directional threads and four inner threads
eight kinds	eight auspicious symbols on the body
outer gate projections	means of entering by samādhi comprehension.

The commentary of Buddhaguhya explictly states that adornment is to clarify the apperception of inner symbols.

(ii) The bas-reliefs of the Borobudur are intended as supports for the meditative system of the Abhidharma-kośa and Lokaprajñapti of the Abhidharma. Abhidharma is supplemented by the Pāramitā-yāna, Avataṁsaka and Mantrayāna. The four systems are represented as follows:

	Genre	*reliefs*	*text*	*walls*
1.	Abhidharma	160	Lokaprajñapti	hidden base
2.	Pāramitāyāna	120	Lalitavistara	Ia
	Pāramitāyāna	120	Jātakamālā	Ib
	Pāramitāyāna	600	avadānas	IBa-b, IIB
3.	Avataṁsaka	388	Gaṇḍavyūha	II, III, IIIB, IVB
	Avataṁsaka	72	Bhadracarī	IV
4.	Mantrayāna	504 Buddhas	STTS	all around

The Lokaprajñapti is extant in a few Sanskrit fragments from Gilgit, Turfan and Japan. The complete text is available in Tibetan and Chinese translations. The Chinese translation (K 967) was done by Paramārtha of Ujjayinī in AD 558. Prof. Ryusho Hikata has identified the panels of Lokaprajñapti (CHI.4.75-76) as the realms of kāmadhātu. The Jātakamālā and Lalitavistara reliefs on the inner wall of the first gallery are the practice of Pāramitās. The Avataṁsaka is the Gaṇḍavyūha represented on 110 panels. The number 110 has been studied by Fa-tsang who lived from 643 to 712. They are the 54 sections of the Gaṇḍavyūha (Gv.) as follows:

(i) The ten degrees of faith/śraddhā Gv. 1

(ii) The ten abodes/vihāra	Gv. 2-11
(iii) The ten degrees of action/caryā	Gv. 12-21
(iv) The ten degrees of diversion/pariṇāmana	Gv. 22-31
(v) The ten stages/bhūmi	Gv. 32-41
(vi) The ten vimokṣa	Gv. 42-52
(vii) Mañjuśrī, Samantabhadra	Gv. 53, 54

The Chinese Buddhist master Chih-i (538-597) worked out an elaborate course of contemplation designed to lead the Buddhist practitioner to the goal. He integrated the doctrines of a number of sutras. To him, intellection and contemplation were indispensable to each other. He has presented an enlightening exposition of the above seven stages (i-vii) of the Avataṁsaka (Hurvitz 1962:363-367). Hurvitz has detailed the life and thought of the Chinese master in 372 pages.

The large images of 504 Buddhas in various mudrās represent the Vajradhātu system of Mantrayāna as explained by the author in CHI.4.81f.

(iii) *The psycho-cosmic system* of meditation is given at length in the second, third, fifth, sixth and eighth chapters of the Abhidharma-kośa. The diverse topics of the mind are produced in the three realms (dhātu): kāmadhātu, rūpadhātu and ārūpyadhātu. They are the realms of desire, of subtle form and of non-form. These three realms consist of 32 states. The second chapter establishes a classification of the mental states in the three dhātus: four kinds of minds (citta) belong to the kāmadhātu (Pr.1.310), six types of minds in the sphere of rūpadhātu (Pr.1.317), and four kinds of ārūpyadhātu (Pr.1.318). There are seven abodes of consciousnesses (vijñāna-sthiti's) in the three dhātus (Pr.2.374) which are infinite like space (2.370). To raise oneself above one's natural state *(prakṛty-avasthā)* in order to become disgusted with the kāmadhātu, one has to enter a state of absorption *(anāgamya-phalaṁ sarva-dhyānānāṁ)* which is the threshold, the frontier *(sāmantaka)* of the First Dhyāna (Pr. 3.xix) of the rūpadhātu. The rūpadhātu or realm of subtle form is inhabited by rūpāvacara devas. The lower senses of touch, taste and smell are eliminated, while the mental, visual and olfactory faculties remain. It represents four stages in the advancement of meditation. It comprises from the first to the fourth dhyāna-bhūmi. Whoever produces the higher knowledge of abhijñā in the First Dhyāna, creates a being that can only be the brahmaloka of the universe. The eighth chapter of the Abhidharma-kośa is concerned with the nature of dhyāna as states of absorption and as states of existence in the realms of rūpadhātu and ārūpyadhātu. It discusses the components of each dhyāna (Pr.4.1215).

The three realms (tridhātu) with their thirtytwo states are as follows:

KĀMADHĀTU/Realm of Kāma

(1-4) The four unhappy states *(durgati)*

1. naraka/hells
2. tiryag-yoni/animals
3. preta/suffering ghosts
4. asura/demons (those who love aggression)

(5-11) The seven happy states *(sugati)*
5. manuṣya-loka/humans

(6-11) deva-loka/six heavens of kāmāvacara devas
6. Caturmahārājika/Four Guardian Kings
7. Trāyastriṁśa/Indra's heaven
8. Yāma
9. Tuṣita/Full of Joy
10. Nirmāṇarati/Delight in Own Creations
11. Paranirmita-vaśavartin/Delight in Others' Creations

RŪPADHĀTU/Realm of Subtle Form

(12-14) First Dhyāna
12. Brahma-pāriṣadya
13. Brahma-purohita
14. Mahābrahmā

(15-17) Second Dhyāna
15. Parīttābha/Limited Lustre
16. Apramāṇābha/Infinite Lustre
17. Ābhāṣvara/Radiance

(18-20) Third Dhyāna
18. Parītta-śubha/Limited Aura
19. Apramāṇa-śubha/Infinite Aura
20. Śubha-kṛtsna/Steady Aura

(21-28) Fourth Dhyāna
21. Anabharaka
22. Puṇyaprasava
23. Bṛhatphala
24. Abṛha
25. Atapa
26. Sudṛśa
27. Sudarśana
28. Akaniṣṭha

ĀRŪPYADHĀTU/Realm of Nonform, inhabited by arūpāvacara gods
29. Fifth Dhyāna: Ākāś-ānanty-āyatana/plane of Infinity of Space
30. Sixth Dhyāna: Vijñān-ānanty-āyatana/plane of Infinity of Consciousness
31. Seventh Dhyāna: Ākiñcany-āyatana/plane of Nothingness

32. Eighth Dhyāna: Naiva-saṁjñā-nāsaṁjñ-āyatana/plane of Absolute Nothingness.

The kāmadhatu comprises four unhappy states (durgati) and seven happy states (sugati). The first four are represented on the hidden base of the Borobudur:

	reliefs
1. hells	86-92
2. animals (tiryag-yoni)	93-94
3. preta-loka	95
4. asuras	96

The seven happy states (sugati) pertains to human existence and the six kāmāvacara devas. The human world is shown on reliefs of the hidden base from relief 97 to 160. The six heavens of the kāmāvacara devas are substituted by the life of Lord Buddha and various avadānas.

The four dhyānas of the rūpadhātu are planes of meditation and hence formless. The seventeen states (12-28) of these dhyānas represent meditative planes of impersonal immensity (brahman), radiance (ābhā), aura (śubha), and beyond them all to the most subtle. They are immaculate (an-abhraka), outdo immensity (a-bṛha), excel austerities (a-tapa), and go beyond the subtlest (a-kaniṣṭha). They are betokened by depictions of the Gaṇḍavyūha on the second and third walls as well as on the third and fourth balustrades of the Borobudur. The last state of Akaniṣṭha, the 28th, is the culmination of the rūpadhātu, the realm of subtle form. A-kaniṣṭha means the most subtle state, ultimate subtlety (*kaniṣṭha*) that cannot *(a)* be surpassed. Vairocana dwells in the Akaniṣṭha heaven. He is the culmination of the Yoga-Tantras.

The Realm of Non-form, the ārūpyadhātu, being beyond form, cannot and is not configured. Thus it culminates on the summit of existence (Pr.1.83) as the open space (*ākāśa*) on top of the Borobudur: unconditioned, formless.

The correlation of the realms of dhyāna to the Borobudur can be tabulated as follows:

Kāmadhātu		Borobudur
1-4	four unhappy states (durgati)	hidden base
5	world of humans	hidden base
6-11	six deva-lokas	Ia (life of Lord Buddha)
	six deva-lokas	Ib, IBab, IIb (avadānas)
Rūpadhātu		
12-27	four dhyānas	II, III, IIIB, IVB (Gaṇḍavyūha)
28	culmination: akaniṣṭha	Vairocana
Ārūpyadhātu		
29-32	beyond depiction	open sky

The Borobudur is a visual symbol for dhyāna or meditation. Its bas-reliefs are the physical seeing and the dhyāna accompanying them is spiritual visualisation. The biological phenomenon of the root *paś* 'to see' and the divinity of *dṛś* 'to envision' are complementary to meditational ascent. Living images for meaningful meditation. The three realms of kāmadhātu, rūpadhātu and ārūpyadhātu are not horizontal existences, but psychological states. As the yogācārins say: "the threefold world is only mind" (Pr.1.41). Residing in one realm, the consciousness has potentialities to move forward or backward to other realms. Freed from all materiality, the ascensional being attains the Supreme. Dhyāna is a process of transmuting the lower states of consciousness into the higher states, from the worlds of sense-desires to the realms of finer forms and finally to the realms of the formless, to the Absolute Sublime.

KING DHARMAVAṀŚA TĔGUH AND THE INDONESIAN MAHĀBHĀRATA

Eastern Java became a centre of political power with the accession of Siṇḍok in 929. He is known by various combinations of his regnal name (cited form Damais 1952:57f.):

24.7.929	Śrī Mahārāja Rake Hino Dyaḥ SIṆḌOK Śrī Īśānavikrama Dharmmotuṅgavijaya.
5.8.929	Śrī Mahārāja Rake Hino Pu SIṆḌOK Śrī Īśānavikrama Dharmmotuṅgadeva.
3.9.929	Śrī Mahārāja Rake Hino Mpu SIṆḌOK Śrī Īśānavikrama Dharmmotuṅgadeva.
18.9.929	Śrī Mahārāja Rake Hino Pu SIṆḌOK Śrī Īśānavikrama Dharmmotuṅga.
26.5.930	Śrī Mahārāja Śrī Īśānavikrama Dharmmotuṅgadeva.
14.8.933	Rakryān Śrī Mahāmantrī Pu SIṆḌOK Saṅ Śrīśānottuṅgadevavijaya and Rakryān Śrī Parameśvarī Śrī Vardhanī Pu kbi.
2.10.933	Śrī Mahārāja Rake Hino Pu SIṆḌOK Śrī Īśānavikrama Dharmmottuṅgadeva.
24.3.934	Śrī Mahārāja Rakai Hino Pu SIṆḌOK Śrī Īśānavikrama Dharmmottuṅgadeva.
22.5.934	Śrī Mahārāja Pu SIṆḌOK Śrī Īśānavikrama Dharmotuṅgadeva.
10.4.937	Śrī Mahārāja Pu SIṆḌOK Śrī Īśānavikrama Dharmotuṅgadeva.
2.5.939	Śrī Mahārāja Rake Hino Mpu SIṆḌOK Śrī Īśānavijaya Dharmmotuṅgadeva.
19.3.941	Pāduka Śrī Mahārāja Rake Hino Śrī Īśānavikrama Dyaḥ Mattāṅgadeva.
10.7.943	Śrī Mahārāja Rakai Hino Pu SIṆḌOK Śrī Īśānavikrama Dharmmottuṅgadeva.
3.3.944	Śrī Mahārāja Rakai Hino Pu SIṆḌOK Śrī Īśānavikrama Dharmmottuṅgadeva.
23.2.948	Pāduka Śrī Mahārāja Mpu SEṆḌOK (Śrī) Īśānavikrama Dharmmotsāha.

The names reflect his major achievements in terms of territorial acquisitions and cultural development. The territorial gains are reflected in the words: Īśāna-vikrama, Dharmottuṅga-vijaya (or-deva) and Īśāna-vijaya Dharmottuṅga-deva. Cultural attainments are highlighted in his last Wuraṇḍuṅan Inscription of 23.2.948: Īśāna-vikrama Dharmotsāha. Dharmotsāha means that he exerted his might to promote literature, thought and ritual. The occurrence of dharma in his titles as well as pu or mpu emphasises his cultural concerns, which had raised him to the status of a pious brahman. Mpu, pu is mostly used of religious persons, brahmans and others (Zoetmulder 1149). His glory as the patron of Śaivism (Īśana) is remembered even after a century and a half in the Smaradahana 38.15 written at the court of Kāmeśvara I (115-1130). The Kakavin says that King Kāmeśvara owed his life to Īśānadharma = Siṇḍok. The Javanese word *seṇḍok* means a 'spoon'. The spoon refers to *sruva*, a small wooden ladle with a double extremity, or two oval collateral excavations, used for pouring clarified melted butter (ghṛta) into the large ladle or *sruk*. It occurs as early as the Ṛgveda. Sruvahasta is the name of Śiva in the Atharvaveda (MW). Sruvahoma is a libation offered with the sruva. Thus the name Seṇḍok refers to the Vedic tradition and at the same time to Śiva, who is Īśāna 'The Ruler', the embodiment of all forms of learning, the master of knowledge (Śivatoṣiṇī commentary on the Liṅga-purāṇa 1.65.96, Danielou 1964:211). The commitments of King Siṇḍok both to conquests and kingdom, as well as to the creation of a Śaiva dimension, are reflected in his regnal names Īśāna-dharma and Īśāna-vikrama. The copperplates attribute Śaiva foundations to him, which shows his determination to promote Śaivism. He went to such an extent as to convert the Buddhist work Saṅ Hyaṅ Kamahāyānikan (SHK) into a Śaiva text, as he gifted the freehold of Vañjaṅ to the great Buddhist guru Sambara Sūryāvaraṇa, who had attained all siddhis and had perfectly realised the Tantra Vajradhātu Subhūti. How could the King not keep him pleased. Now that the full text of this Śaivised version of SHK has been published (Lokesh Chandra 1997:1-101) it can be seen that only the beginning (ib.1-18) accords with the Buddhist version, and it suddenly shifts over to Hindu moorings. The Tantra Vajradhātu Subhūti can refer to the Adhyardha-śatikā Prajñāpāramitā or Nayasūtra, which is recited daily in the Shingon/Mantrayāna denomination in Japan. Several stanzas of this text occur in the initial part of the Buddhist version of the SHK entitled Mantranaya. Subhūti is the moving spirit of the Vajracchedikā Prajñāpāramitā who requests Lord Buddha to enunciate it. The whole text is a dialogue between the Buddha and Subhūti. It ends with Subhūti being enraptured by the teachings of the Lord. Thus Subhūti represents prajñāpāramitā. The phrase Tantra Vajradhātu Subhūti can mean the Tantric prajñāpāramitā (Subhūti) in the Vajradhātu denomination, that is, the Naya-prajñāpāramitā-sūtra, in short Nayasūtra (Jap. Rishukyō, Astley-Kristensen 1991).

The Śaiva dominance during the reign of Siṇḍok becomes apparent by the epithet *Sugata-pakṣa-sahā* 'tolerant of the Buddhist point-of-view' applied to his daughter and successor Śrī Īśāna-tuṅga-vijayā, married to Śrī Lokapāla, whose name may be Buddhist, stemming from the four Lokapālas of Buddhism. He may have been the reason for her lenient attitude towards Buddhism.

Their son was Śrī Makuṭa-vaṁśa-vardhana, who is described as belonging to the family of Īśāna i.e. Siṇḍok. No details are available for his reign.

Mahendradattā *alias* Guṇa-priya-dharmapatnī, the daughter of King Makuṭa-vaṁśa-vardhana, was married to Udayana (or Dharmodayana-varma-deva) of Bali. She must have gone to Bali along with her husband, and came to rule Bali from 989 to 1010. After her, the husband ruled alone in Bali till 1022. Their son was Airlaṅga.

Makuṭa-vaṁśa-vardhana was succeeded by Dharmavaṁśa Tĕguh, who must have caught the King's imagination by dint of his abilities for conquests and culture. He could have been the son of a high-ranking official at his court, who was adopted by the King. His title Dharmavaṁśa seems to denote relationship with the royal family by adoption or by marriage. He could have been married to one of the daughters of King Makuṭa-vaṁśa-vardhana. He ruled from 985-1006 (Hall 1968:67). Though the succession was through the female line, yet Makuṭa-vaṁśa-vardhana assigned the rule of Bali to his daughter Mahendra-dattā to prevent any conflict between her and Dharmavaṁsa Tĕguh.

929-947 Siṇḍok
↓
947?-966? Īśāna-tuṅga-vijayā married to Lokapāla
↓
966?-985? Makuṭa-vaṁśa-vardhana
↓ ↓
985-1006 Dharmavaṁśa Tĕguh Mahendra-dattā married to Udayana
↓ (ruled Bali 989-1022)
[1006-1019] ↓ The East Javanese kingdom disappeared
1019-1049 Airlaṅga married to the daughter of Dharmavaṁśa Tĕguh

Dharmavaṁśa Tĕguh Anantavikrama occurs in the Virāṭaparva, Bhīṣmaparva, and Uttarakāṇḍa; and Śrī Dharmavaṁśa Tguh Anantavikram-ottuṅgadeva in the Ādiparva. To fortify his legitimacy as the heir to Siṇḍok who was enthusiastic in the efflorescence of the Hindu tradition and hence called *dharmotsāha* in his own inscription, King Dharmavaṁsa Tĕguh embarked on a major project to put the Mahābhārata into Javanese. He encouraged the composition of the code of conduct for Śaiva mendicants entitled Śivaśāsana, which is mentioned in the Seṇḍang Kamal Inscription dated AD 991 (Majumdar 1936:1.264). Dharma in his name refers to literature. In Nepal, *nava-dharmāḥ* are the nine Buddhist texts: Prajñāpāramitā, Gaṇḍavyūha, Daśabhūmika, Samādhirāja, Laṅkāvatāra, Saddharma-puṇḍarīka, Tathāgata-guhyaka (= Guhyasamāja), Lalitavistara and Suvarṇaprabhāsa. Thus *dharma* means a specific text. Nepalese painted scrolls have three rondels at the top: Dharma-maṇḍala, Buddha-maṇḍala and Saṅgha-maṇḍala. The nine texts are shown as palm-leaf manuscripts in the Dharma-maṇḍala (Locke 1987:168). The standard Chinese expression to secure canonical texts after arduous journeys is 求法 'to obtain the dharma' where 法'dharma' means 'canonical texts'. The names of the three kings Siṇḍok, Tĕguh, and Airlaṅga are Javanese, and Dharmavaṁśa is a title which applies to both Tĕguh and Airlaṅga. Siṇḍok has the epithets dharmottuṅga-vijaya, -deva, and dharmotsāha. Herein dharma refers to his historic contributions to the creation of a canonical literature. Their Javanese names bespeak of their dedication to the language for the widest possible dissemination of Dharma. Tĕguh means 'firm, stable, strong, steady', and refers to *sthira* 'strong, steady, constant, steadfast, resolute, persevering, trustworthy'. The name can also refer to the unflinching loyalty of Tĕguh to the family to which he came to belong either by adoption, or by marriage, or by succession. He became the stabilisation of the traditions of Siṇḍok and thereby of his dynasty. In Sanskrit there are proper names like Sthiramati and Āryasthira who translated the Gaṇḍavyūha between AD 385 and 431 into Chinese (T 294). The precise name of the king was Tĕguh, like Siṇḍok, rather than Dharmavaṁśa as adopted by European scholarship (Hall 1968:69). Dharmavaṁśa is a generic designation of kings who promoted Dharma or literature. King Tĕguh initiated the rendering of the Mahābhārata into Javanese. Śrī Deveśvara, with his six gaṇas and Bhaṭārī (Consort), narrated the parva-stotra and commanded Śrī Dharmavaṁśa Tĕguh Anantavikram-ottuṅgadeva to write the Parvas in Prakrit (i.e. Old Javanese) which would confirm to the beauty and meanings of the stanzas (Juynboll, Ādiparva 1906:1-2). The Virāṭaparva (Juynboll 1912:8) says that the cakravartī king was supreme in virtues, enhanced the faith and devotion of the people by his ever-growing qualities, by the abundant supply of rice, oil-seeds and lentils of all kinds because of regular rains, and by his victories over enemies. The mahārājā of such majesty was Śrī Dharmavaṁśa Tĕguh Anantavikrama. He joined in the auspicious (maṅgala) undertaking of writing the epic of Vyāsa into Javanese (*mañjavākna*), and for it he brought together enthusiastic writers, so that the tradition continues till future times.

Bhīṣmaparva (Gonda 1936:8-9) has the following Sanskrit stanza:

yas śrīdharo Yavapatiḥ khalu lokapālaḥ/
dṛṣyamāṇo Hariḥ padatrayam eti samrāṭ/
śrī-*dharmavaṁśa-Tguh*-ādim *ananta*-madhyām/
saṁjñāṁ nṛpaḥ praṇidadhāti sa *vikram*-āntām//

The reading is *tridharo* in all the manuscripts, but the OJ commentary has *Śrīdharo*. Gonda has *tasya manohāri* for *dṛṣyamāṇo hariḥ* 'he was a visible Hari'. Hari means Lord Viṣṇu as well as a lion. He was Viṣṇu incarnate in a human body, or a veritable lion. Like Trivikrama, he was Lord of Three Exploits (vikrama) or steps (pada), the king's name was constituted by three elements (pada) in the beginning, middle and end:

beginning	Dharmavaṁśa Tĕguh
middle	ananta
end	vikrama

The King is a Viṣṇu on earth. Just as Viṣṇu is Trivikrama or Tripād who strided over the three worlds in three steps (pada), so did the name of King Tĕguh have three padas or words. Pada means (i) steps, footprints, (ii) as well as a word, the stem of a noun. The OJ commentary explains that King Tĕguh had not only a trinomial name but his actions in three domains brought him glory, splendour, strength and stability. Following the interpretations (*nirukti*) of Hari, who is Śrīdhara or Lord of Śrī, i.e. Lakṣmī, he earned splendour (śrī) by the prowess of his arms. Secondly, he was Hari, because he was Lokapāla, the protector of the world. He was also styled Lion (Hari) as he was Pañcānana and had taken the vows of Pañcāsya or Śiva. Hari, Pañcānana and Pañcāsya mean a lion. Pañcānana and Pañcāsya are also names of Śiva. King Tĕguh had been commissioned by Lord Śiva himself to put the Mahābhārata into Javanese, a vow that he wanted earnestly to be fulfilled for the felicity and well-being of the world. The three major achievements of the King were:

(i)	A politically strong state due to the prowess of his arms	Śrīdhara
(ii)	Social stability	Lokapāla
(iii)	Cultural ethos based on Śaivism	Hari = Pañcāsya = Śiva

The Bhīṣmaparva makes it clear that King Tĕguh was dedicated to Lord Śiva and as his manifestation he had undertaken the OJ adaptation of the Mahābhārata, which is the basis of Hindu tradition, alongwith the Rāmāyaṇa and the Purāṇas. He had the Śivaśāsana, a code for Śaiva mendicants, written in 991 (Majumdar 1936:264).

The Uttarakāṇḍa of the Rāmāyaṇa (Gedong Kirtya ms. IVa317) begins:

AVIGHNAM ASTU

binvastakanda malapandita-mukti-padmam/
Ramayana sputita kesara mukta tana/
yah karmapura vidaye Harivaṅśajanam/
Valmikaye kavidavaraya namostu te//

hana sira pandita mahaviśesa/ vakyanira kaṅken tunjuṅa/ makabusana parinci niṅ asta-kanda kaṅken dala-dala/ makasarira Ramayana-rasa/ ya teniputnira kinahataken/ mapa kena sumpaṅa saṅ janma ksatriya Visnvaṅsa.

saṅ Maharesi maṅkana kottaman ira/ sira ta Bhagavan Balmiki ṅaran ira/ saṅ pinakadideva niṅ sarva-kavi/ namaskara sembahen makamaṅgalya niṅ maṅiket Uttarakanda prakerta. Api ca.

yasya pratapa matanena mahi pradugde/
svantahpure mretamudirita-yantrajalaih/
Sri-Dharmavaṅsa-guvanadim anantamavyam/
sadnām ribarti sa nṛpah khalu vikramantam//

mvah hana ta sira ratu cakravarti sinivi riṅ Yavadvipa/ kakavasa kaputer kadi nari ikaṅ pṛtivi-mandala tekapni virya-pratapa nira, ya ta mataṅnyan pamijilaken [2a] sudha mahamṛta, ndan makarupa laksana pancuran vitayan teke dalem kadatvan ira, Sri maharaja samaṅkana geṅ ni kamahatmyanira, sira ta Sri Darmavaṅsa Teguh Ananta-vikrama ṅaran ira, milva maṅgalya saranasraya niṅ masaṅkatha Rāmāyaṇa carita. Svasti.

The first stanza of salutation to Vālmīki can be restored as:

viśiṣṭaṁ kāṇḍaṁ mahāpaṇḍita-sūkti-padmam/
rāmāyaṇaṁ sphuṭita-kesaraṁ mukulitaṁ/
yaḥ karṇapūro vidhaye Harivaṁśajānām/
vālmīkaye kavīndra-varāya namo 'stu te//

There was the most eminent sage, whose poem was like a lotus of eight petals, with its division of eight kāṇḍas, the elegant Rāmāyaṇa, which is worn like a floral ornament by those born in the family of Hari. I pay homage to the great sage Bhagavān Vālmīki, as an auspicious denouement (maṅgalācaraṇa) for composing the Uttarakāṇḍa in Javanese (Prākṛta).

King Tĕguh, born a kṣatriya, incarnated an element of Viṣṇu, i.e. he was a kṣatriya of the Solar Dynasty (sūrya-vaṁśa) and as such the Rāmāyaṇa will be his renown for posterity and contribute to his popularity in life. Karṇapūra 'ear-ornament' means fame, eminence among kings, public esteem, prestige that strengthens the stability of the reign. The literary activity of King Tĕguh was inspired by spiritual considerations, but at the same time enshrined his qualities of statesmanship that led to stability of the social order being value-based.

The second Sanskrit stanza emphasises the importance of his project of transcreating the epics:

yasya pratāpa-mathanena mahī praduhe/
svāntaḥpure 'mṛtam udīrita-yantrajalaiḥ/
Śrī-dharmavaṁśa-tĕguh-ādim ananta-madhyām/
saṁjñāṁ bibharti sa nṛpaḥ khalu vikramāntām//

As he vanquished (*mathanena*) the earth by his prowess, it churned forth the nectar of immortality stirred by the fountain waters of literary outpourings in his seraglio. This king bears the name Śrī Dharmavaṅśa Tĕguh (the Stabiliser of Dharma) in the beginning, ananta in the middle and vikrama at the end.

The King carried out conquests all over the land, while his Queen patronised the creation of literature (*udīrita*). Butter is obtained by churning yoghurt with water. Likewise the nectar of ineffable expression was produced by the flowing fountains of literary writings in the palace of the Queen. She must have been a scholar in her own right and an enthusiastic promoter of epics and other canonical literature. The literary corpus (*udīrita*) that flowed from her efforts became the immortal (*amṛta*) fame that is alive today after a thousand years. The special tribute paid to the Queen for the creation of immortal literature accents her prominent role in the life of the King and it is not impossible that he came to the throne because of her, possibly a daughter of his predecessor King Makuṭa-vaṁśa-vardhana.

King Tĕguh was succeeded by his son-in-law King Airlaṅga (ruled 1019-1049). He bears the titles Śrī Mahārāja Rakai Halu Śrī Lokeśvara Dharmavaṁśa Airlaṅga Anantavikram-ottuṅgadeva in eight inscriptions (Damais 1952:63-64). It is clear that Dharmavaṁśa was a title, which as pointed out earlier, meant the dynasty of literature. His reign is celebrated in later ages for its literary activity. The most famous poem was the Arjuna-vivāha, composed by the court poet Mpu Kaṇva.

The following conclusions emerge from the above: (i) the traditions (rather than dynasty) of Siṇḍok prospered through the female line. The princesses were married to dashing princes of vision who won laurels on the battlefield. (ii) King Siṇḍok was emulated by his two most outstanding successors, King Tĕguh and King Airlaṅga in retaining their Javanese names. (iii) Dharmavaṁśa was a title to accent the role of the successive kings as the dynasty of literature. They were proud of producing an enduring literature that would and did immortalise them. (iv) The name was not Dharmavaṁśa but King Tĕguh. (v) Though the Mahābhārata was their inspiration, Śaiva works like the Śiva-śāsana, were written at their courts. The Buddhist work Saṅ Hyaṅ Kamahāyānikan was changed into a Śaiva text.

LITERATURE CITED

Aero 1980
Rita Aero, *Things Chinese*, Garden City, New Yark (Dolphin Books).

Acharya 1934
Prasanna Kumar Acharya, *A Dictionary of Hindu Architecture*, Manasara Series, vol.1, reprinted at New Delhi (Oriental Books Reprint Corporation) in 1981 from the 1934 edition.

Astley-Kristensen 1991
Ian Astley Kristensen, *The Rishūkyō: The Sino-Japanese Tantric Prajñāpāramitā in 150 verses* (Amoghavajra's version), Tring, U.K. (The Institute of Buddhist Studies).

Aufrecht
Theodor Aufrecht, *Das Aitareya Brāhamaṇa*, Bonn, 1879.

Barth 1885
A. Barth, Incriptions Sanscrites du Cambodge, *Notices et Extraits des Manuscripts de la Bibliothèque Nationale*, Paris.

Barthold 1984
W. Barthold, *An Historical Geography of Iran*, Princeton NJ.

Bhandari 1996
C. M. Bhandari, *Saving Angkor*, Bangkok (White Orchid Books).

Briggs 1951
Lawrence Palmer Briggs, *The Ancient Khmer Empire*, Philadelphia (Trans. of the American Philosophical Society, n.s. 41/1).

Brodrick 1947
Alan Houghton Brodrick, *Little Vehicle: Cambodia and Laos*, London (Hutchinson & Co. Ltd.).

Brohier 1934-35
R. L. Brohier, *Ancient Irrigation Works in Ceylon*, I-III, Colombo (Ceylon Government Press).

Casparis 1958
J. G. de Casparis, *Short inscriptions from Tjandi Plaosan-Lor*, Berita Dinas Purbakala no.4, Djakarta.

Chakravarti 1980
Adhir Chakravarti, *The Sdok Kak Thom Inscription*, Part II, Calcutta (Sanskrit College).

Chatterjee 1933
Bijan Raj Chatterjee, *India and Java*, Calcutta.

Chhabra 1965
B. Ch. Chhabra, *Expansion of Indo-Aryan Culture during Pallava Rule*, Delhi (Munshi Ram Manohar Lal).

CHI.4

Lokesh Chandra, *Cultural Horizons of India*, vol.4, New Delhi (Aditya Prakashan), 1995.

Coedès 1946

G. Coedès et P. Dupont, Les stèles de Sdok Kak Thom, Phnom Sandak et Prah Vihar, *BEFEO*. 43 (1943-1946): 56f.

Coedès 1952b

George Coedès, The cult of the deified royalty. Source of inspiration of the great monuments of Angkor, *Art and Letters: India, Pakistan and Ceylon* 26/1:51-53.

Damais 1952

Louis-Charles Demais, Études d'Épigraphie indonesienne III, *BEFEO*. 46/105.

Daniélou 1964

Alain Daniélou, *Hindu Polytheism*, London (Routledge & Kegan Paul Ltd.).

Davids 1917

C. A. F. Rhys Davids, Music (Buddhist), in *Encyclopaedia of Religion and Ethics,* James Hastings et al., vol.9, Edinburgh (T. & T. Clark).

Demiéville 1929

Hōbōgirin, ed., S. Lévi and J. Takakusu, Tokyo.

Demiévelle 1980

Paul Demièville, Notes on Buddhist hymnology in the Far East, in *Buddhist Studies in honour of Walpola Rahula,* London (Gordon Fraser).

DHJ 2

Dictionnaire historique du Japon, sous la direction de Iwao Seiichi et al., Tokyo (Libraire Kinokunniya), fascicule II, 1970.

Dillon 1975

Myles Dillion, *Celts and Aryans* (survivals of Indo-European speech and society), Simla.

Ellingson 1987

Ter Ellingson, music, in *The Encyclopedia of Religion,* ed. Mircea Eliade et al., New York (MacMillan Publishing Company).

Filliozat 1966

J. Filliozat, New research on the relations between India and Cambodia, *Indica* (Heras Institute, Bombay) 3.95-106.

Gosling 1991

Betty Gosling, *Sukhothai: its History, Culture and Art*, Singapore (Oxford University Press).

Hall 1968

D. G. E. Hall, *A History of South-East Asia*, 3rd edition, Norwich (Macmillan & Co. Ltd.).

Heine-Geldern 1947
Robert Heine-Geldern, The drum named Makalamau, *India Antiqua*, volume presented to Jean Philippe Vogel, Leiden (E.J. Brill), 167-179.

Hemādari
Caturvarga-cintāmaṇi, ed. Pandit Pramatha Natha Tarkabhusana, Calcutta, 1911 (Asiatic Society).

Hikata 1980
Ryusho Hikata, The Wall reliefs of the hidden base — 160 panels, *International Symposium on Chandi Borobudur*, Kyoto (25-27 September 1980). 97-100.

Hisao
Takahashi Hisao, Kikkyō bongō ni tsuite, *Taishō University Journal*, Shōwa 54:81-98.

Hurvitz 1962
Leon Hurvitz, Chih-i, Chih-i, *Mélanges chinois et bouddhiques*, vol.12, Bruxelles.

Jones
J. J. Jones, *The Mahavastu*, vols.I-III, London (Luzac & Company Ltd.), 1949-1956.

Keith
Arthur Berriedale Keith, *Rigveda Brāhmaṇas: the Aitareya and Kauśītakī Brāhamaṇas of the Rigveda*, Cambridge Mass. (Harvard University Press), 1920.

Kern 1881
H. Kern, Over de Sanskrit-opschriften van (Muara Kaman, in) Kutei (Borneo) (ca. 400 AD), *V G*.7:55-76.

Khedubje
Ferdinand D. Lessing and Alex Wayman, *Mkhas grub rje's Fundamentals of the Buddhist Tantras*, The Hague (Mouton), 1968.

Kim 1989
Kim Eung-suk, Creating the sacred sound of drum, *Koreana* 3/2.38f.

Krahe 1957
Hans Krahe, Alteuropäisch (Old European) river names, *Saeculum* 8.

KTS = Kiu-t'ang-shu

Kulke 1977
Hermann Kulke, *The Devarāja Cult*, Heidelberg (xerox copy).

Kulke 1993
Hermann Kulke, *The Devarāja Cult*, legitimation and apotheosis of the ruler in the kingdom of Angkor, Cornell University (xerox copy from the author).

Legge 1861
J. Legge, *Chinese Classics*, Hongkong 1861-73.

Legge 1885
J. Legge, *The Līkī*, Oxford (Sacred Books of the East, vol.28).

Lessing 1942
Ferdinand D. Lessing, *Yung-ho-kung*, Stockholm.

Locke 1987
John K. Locke, The uposadha vrata of Amoghapāśa Lokeśvara in Nepal, *L'Ethnographie* 83. 159-189.

Lokesh Chandra 1995
Lokesh Chandra, *Cultural Horizons of India*, vol.4, New Delhi (Aditya Prakashan).

Lokesh Chandra 1997
Lokesh Chandra, Cultural Horizons of India, vol.5, New Delhi (Aditya Prakashan).

MA
Donatella Mazzeo and Chiara Silvi Antonini, *Ancient Cambodia*, London (Cassell Ltd.), 1978.

Macdonell, A. A., *Vedic Mythology*.

Mahābhārata
Edited by Pandit Ramachandrashastri Kinjawadekar, Poona (Chitrashala Press), 1933.

Majumdar 1927
R. C. Majumdar, *Champa*, Lahore (The Punjab Sanskrit Book Depot).

Majumdar 1936
R. C. Majumdar, *Suvarṇadvīpa*, Delhi (reprinted in 1986).

Majumdar 1953
R. C. Majumdar, *Inscriptions of Kambuja*, Calcutta (The Asiatic Society).

Malm 1959
William P. Malm, *Japanese Music and Musical Instruments*, Tokyo (Charles E. Tuttle co.).

Mirsky 1965
Jeannette Mirsky, *The Great Chinese Travellers*, London (George Allen and Unwin Ltd.)

Mochizuki 1936
Mochizuki Shinkō, *Bukkyō daijiten*, Tokyo 1931-36.

Moron 1977
Eleanor Moron, Configurations of time and space at Angkor Wat, in *Studies in Indo-Asian Art and Culture*, Vol.5:217-290, New Delhi (International Academy of Indian Culture).

Morris 1982
Jan Morris, *The Spectacle of Empire*, London (Faber and Faber).

MW
Monier Monier-Williams, A *Sanskri-English Dictionary*, Oxford (Clarendon Press), 1899.

Oda 1917
Oda Tokunō, *Bukkyō daijiten*, Tokyo.

OJO
J. L. A. Brandes, *Oud-Javaansche Oorkonden*, uitgegeven door N.J. Krom, VBG.60 (1913).

Pelliot 1903
Paul Pelliot, Le Fou-nan, *BEFEO*. 3.271f.

Poerbatjaraka 1926
Poerbatjaraka, *Agastya in den Archipel*, Leiden (E.J. Brill).

Pr.
Leo M. Pruden's English translation of Louis da la Vallée Poussin, *Abhidharma-kośa-bhāṣyam*, vols.1-4, Berkeley, California (Asian Humanities Press).

Rao 1914
T. A. Gopinatha Rao, *Elements of Hindu Iconography*, reprinted in 1968 by Motilal Banarsidass, New Delhi.

Rao 1990
S. K. Ramachandra Rao, *Pratimā-kosha: Encyclopaedia of Indian Iconography*, Bangalore (Kalpatharu Research Academy).

Reynolds 1982
Frank E. Reynolds & Mani B. Reynolds, *Three Worlds According to King Ruang: A Thai Buddhist Cosmology*, Berkeley (University of California).

Roche 1987
David Roche, Music and religion in India, in *The Encyclopaedia of Religion*, ed. Mircea Eliade et al., vol.10.

Sakai 1952
Atsuharu Sakai, *Japan in a Nutshell* (Japanese psychology, tradition, customs and manners), vol.II, Yokohama Yamagata Printing Co.

Saletore 1982
R. N. Saletore, *Encyclopaedia of Indian Culture*, New Delhi (Sterling Publishers Pvt. Ltd.).

Sam-kuk yu-sa 1929
Sam-kuk yu-sa 'History of the Three States', Seoul (Society for Korean History).

Sarkar 1957
Himansu Bhusan Sarkar, Indo-Javanese history, *Journal of the Greater India Society* 16.1-82.

Sarkar 1971 (vol.1), 1972 (vol.2)
Himansu Bhusan Sarkar, *Corpus of the Inscriptions of Java*, Calcutta (Firma K.L. Mukhopadhyay).

Shigeo 1987
Kishibe Shigeo, Music and religion in Japan, in *The Encyclopaedia of Religion*, ed. Mircea Eliade et al., vol.10

Shotaro 1940
Sanjo Shotaro, *History of Ancient Japanese Music*, Tokyo.

Snodgrass 1988
Adrian Snodgrass, *The Matrix and Diamond World Maṇḍalas in Shingon Buddhism*, Vols.1, 2. New Delhi (Aditya Prakashan).

Song 1991
Song Bang-song, Music exchanges between Korea and Central Asia in ancient times, stencilled paper.

SS = Sui-shu.

Takakusu 1925
J. Takakusu, What Japan owes to India V, *The Young East* 1/6:183-186.

Takakusu 1926
J. Takakusu, What Japan owes to India VI, *The Young East* 1/11:

Tanabe 1930
Tanabe Yo-sio, *History of Asian Music*, Tokyo.

T'ang-yin Kuei-ts'ien, by Hu Chen-heng of Ming.

TsS = Tsin-shu.

TT = T'ung-tien.

Turner 1966
R. L. Turner, *A Comparative Dictionary of the Indo-Aryan Languages*, London (Oxford University Press).

Vogel 1918
J. Ph. Vogel, The yūpa inscriptions of King Mūlavarman from Koetei (East Borneo), *BKI*. 74: 167-232.

Wales 1931
H. G. Quaritch Wales, *Siamese State Ceremonies*, London (Bernard Quaritch, Ltd.).

Waley 1952
Arthur Waley, *The Real Tripitaka,* London (George Allen and Unwin Ltd.).

Wayman 1973
Alex Wayman, *The Buddhist Tantras*, New York (Samuel Weiser).

Wheatley 1961
Paul Wheatley, *The Golden Khersonese*, Kuala Lumpur (University of Malaya Press).

Whitaker 1957
K. P. K. Whitaker, Tsaur Jyr and the Introduction of *Fannbay* into China, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies,* 20.585-97.

Williams 1974
C. A. S. Williams, *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives*, (Charles E. Tuttle Co.).

Wolters 1967
O. W. Wolters, *Early Indonesian Commerce*, Ithaca NY (Cornell University Press).

Wong 1987
Isabel Wong, Music and religion in China, Korea, and Tibet, in *The Encyclopaedia of Religion*, ed. Mircea Eliade et al., Vol.10.

Yang 1982
Hai-Yap Yang, *La musique bouddhique en Coree*, notes et réflexions, Séoul (Les Presses de l'Universitée Nationale de Séoul).

Yüe-fu-tsa-lu, by Tuan Ch'eng tsie.

Zoetmulder 1982
P. J. Zoetmulder & S. O. Robson, *Old Javanese-English Dictionary*, 's-Gravenhage (Martinus Nijhoff).

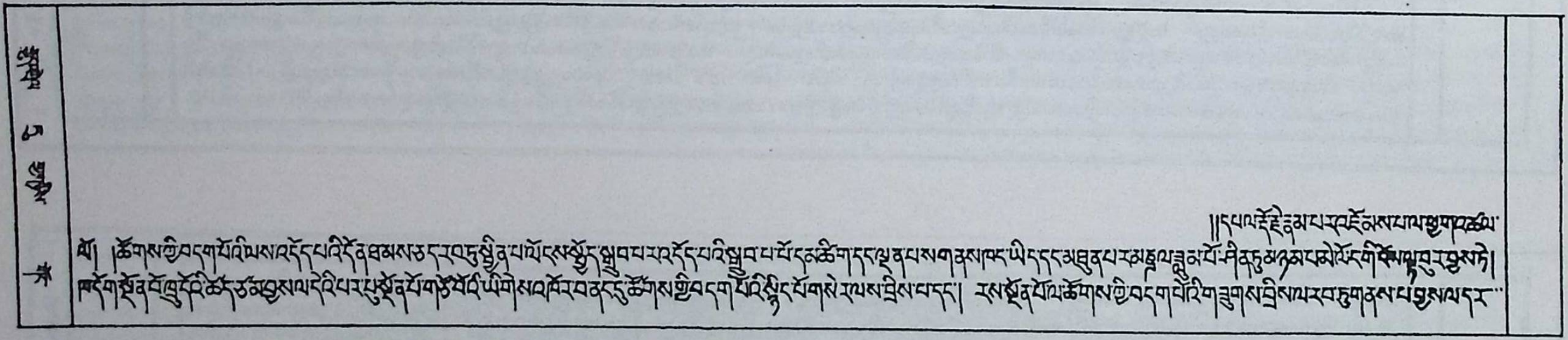
Zürcher 1972
E. Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, Leiden (E. J. Brill).

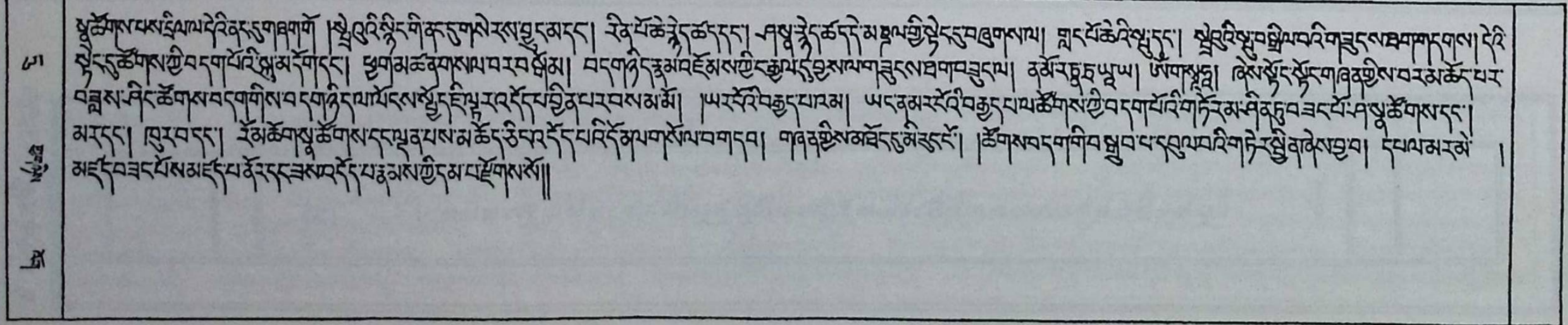
FIVE TIBETAN TEXTS ON GAṆEŚA

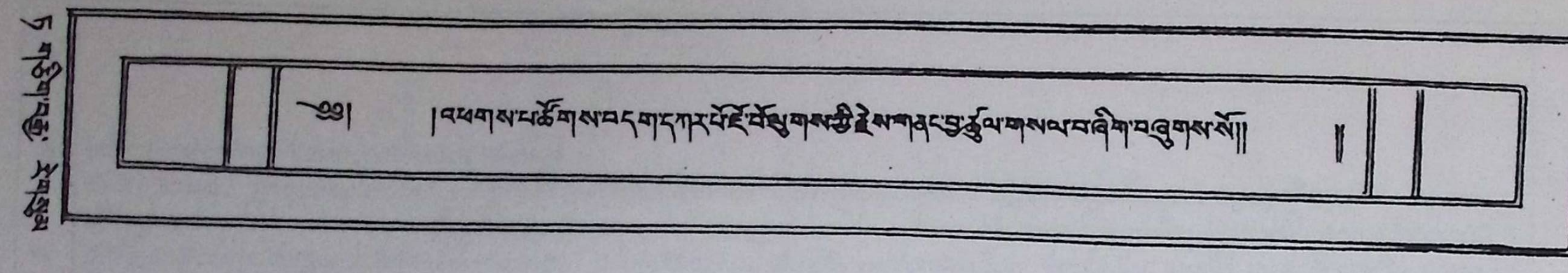
The first text is by Dīpaṅkara Atiśa, entitled *Gaṇapati-sādhana daridra-nidhi-prada nāma* (Cordier 2.351 no. 92, TU 82 ab-82b5).

The second text is from Gter.mdzod.nor.rgyas.gnam.chos, ZHI.

The remaining three texts are from the collection of sādhanas, Sgrub.thabs.kun.btus, vols. Ña and TA.

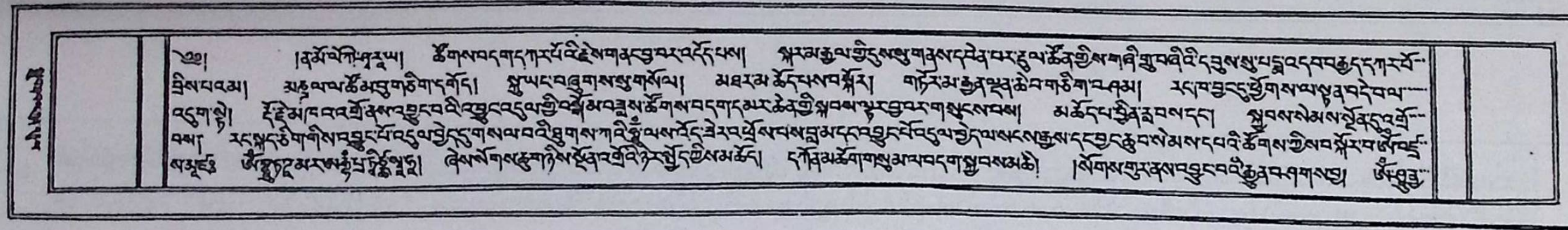


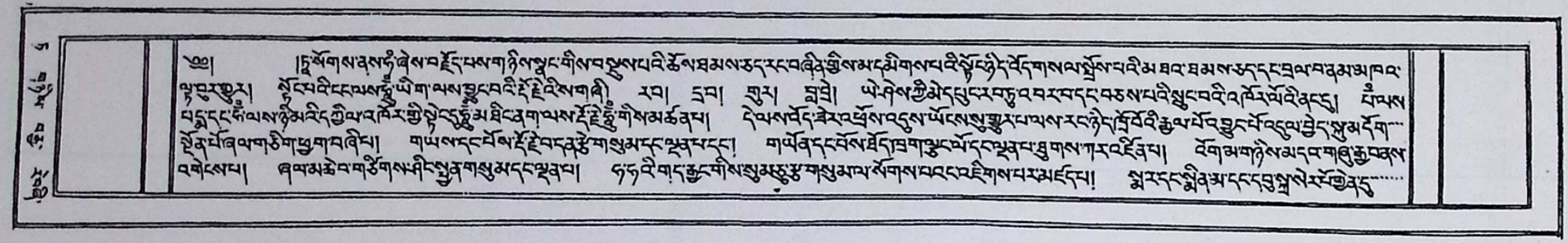


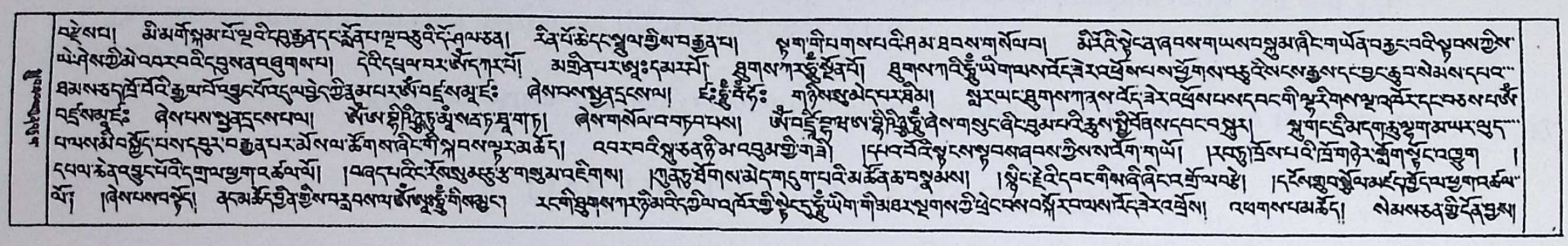


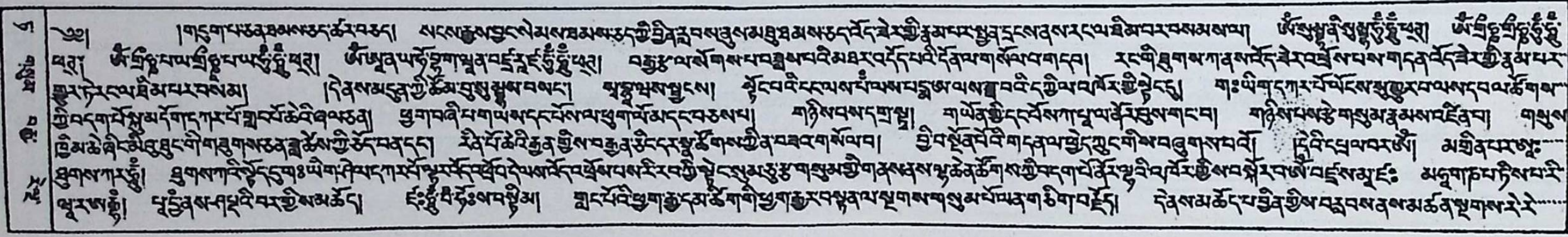
ཏ གཅིག་བརྒྱ་ རེ་གསུམ

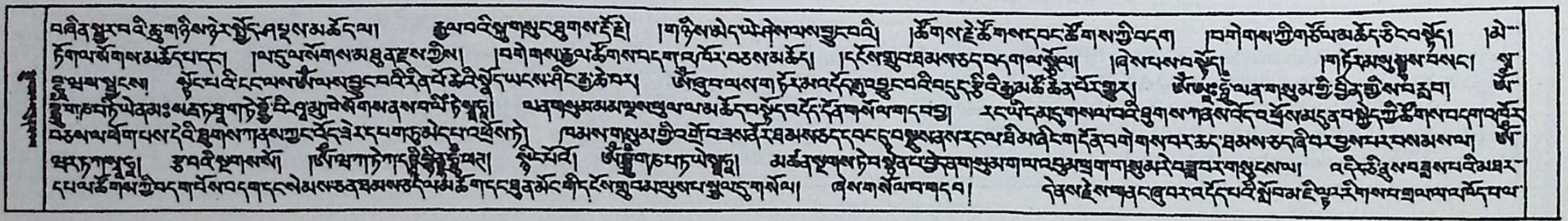
༄། །འཕགས་པ་ཚོགས་བདག་དཀར་པོ་རྡོ་བོ་ལུགས་ཀྱི་རྗེས་གནང་བྱ་ཚུལ་གསལ་བཞིག་བཞུགས་སོ།།

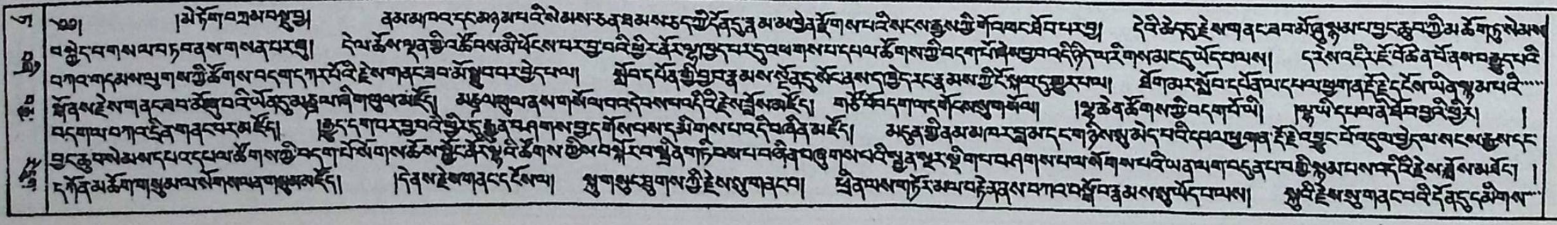


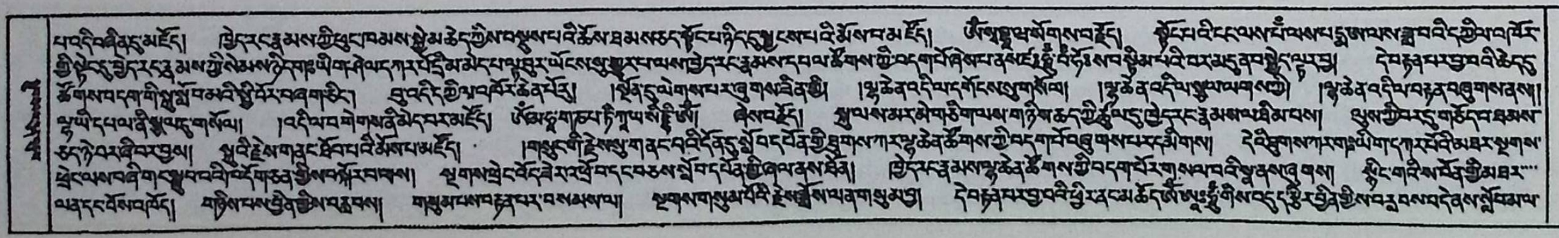


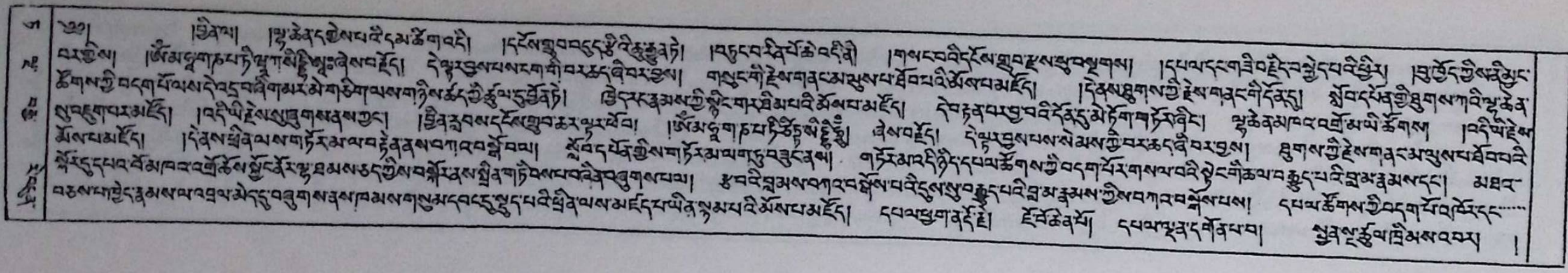


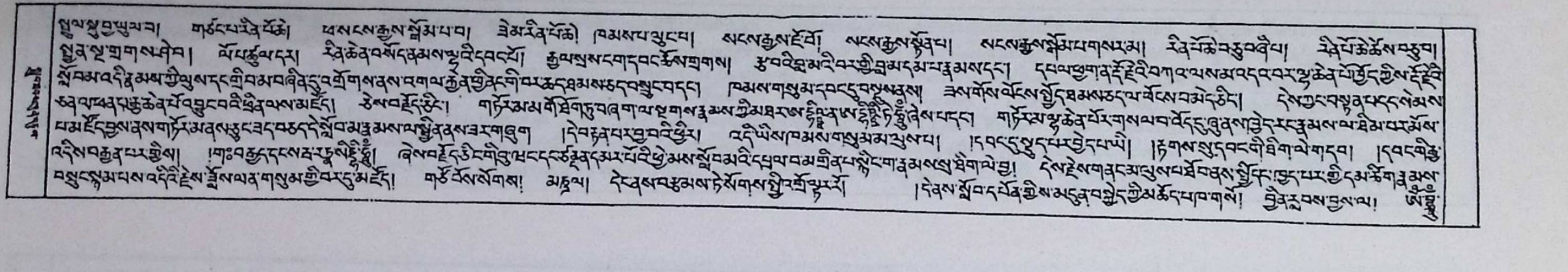


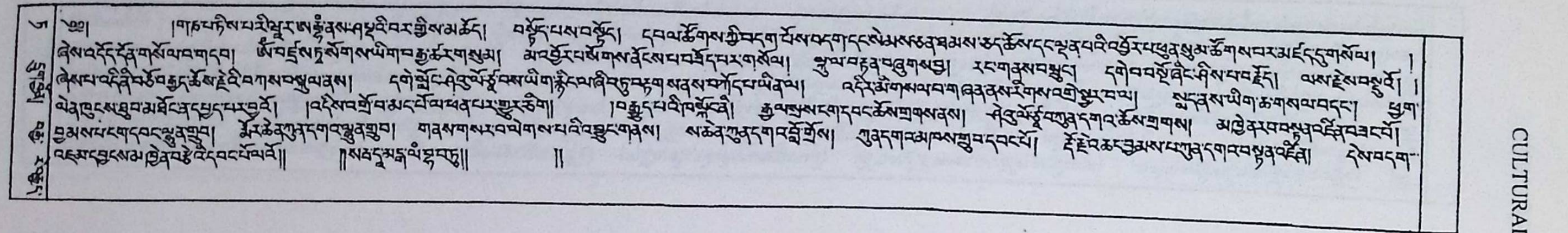


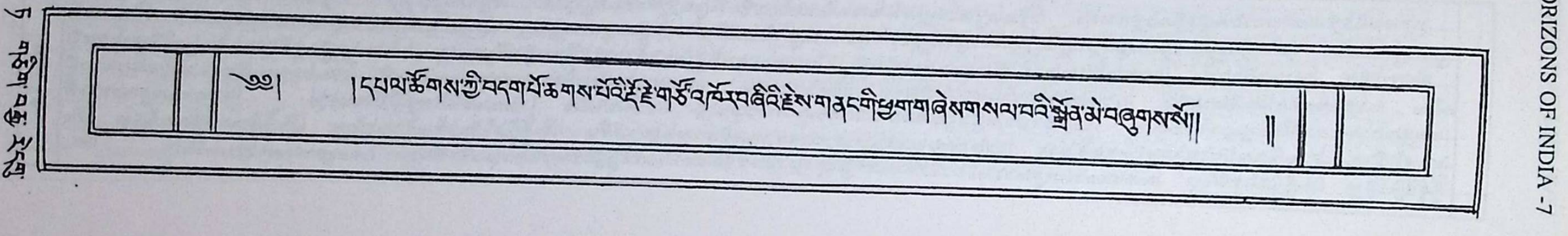


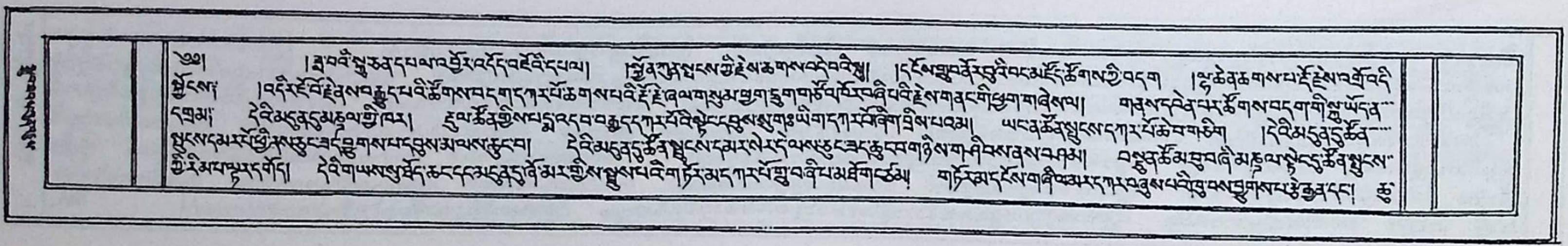


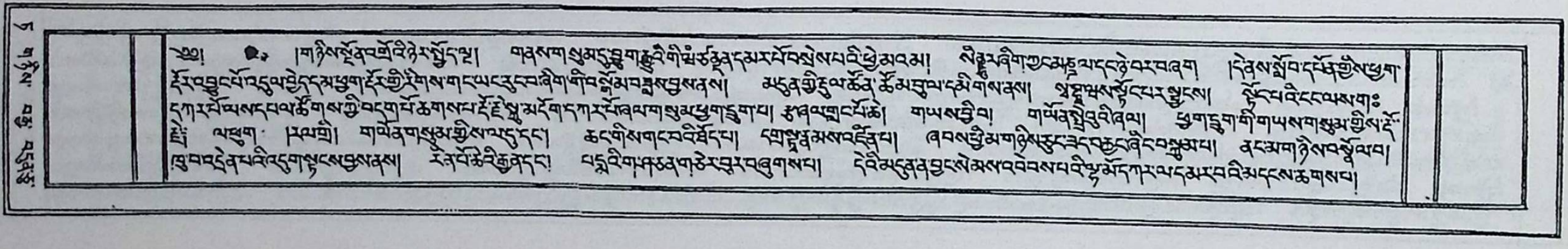


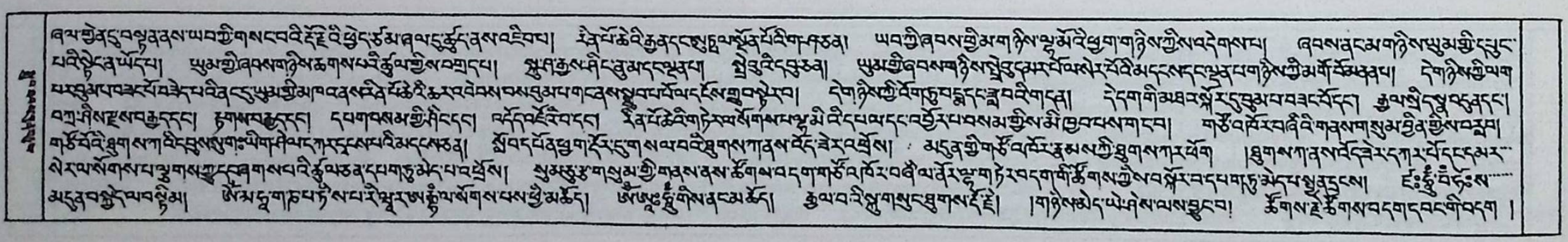


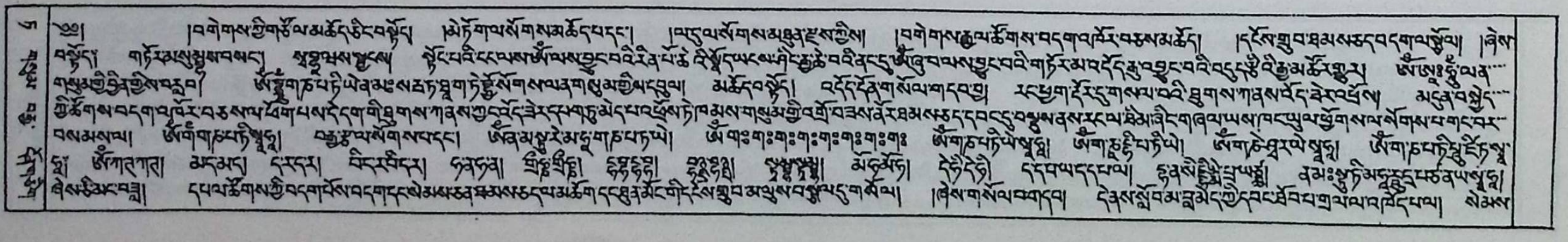


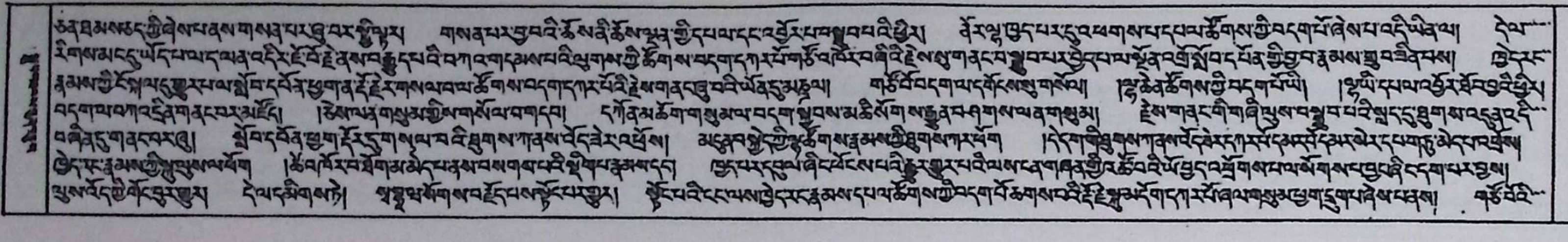


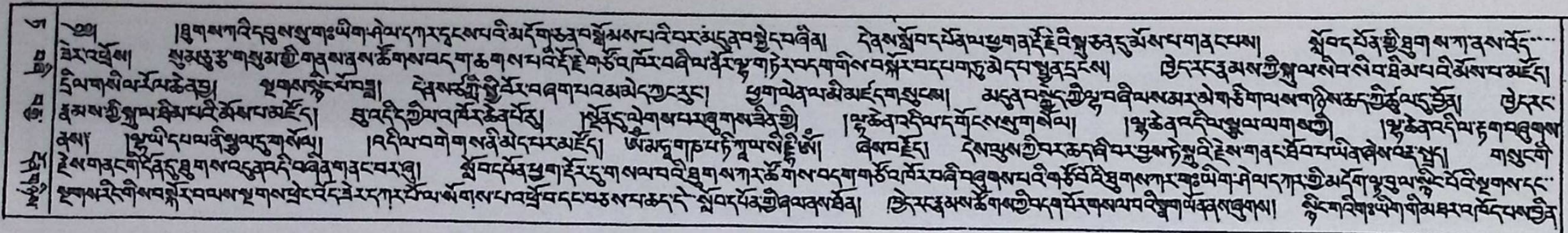


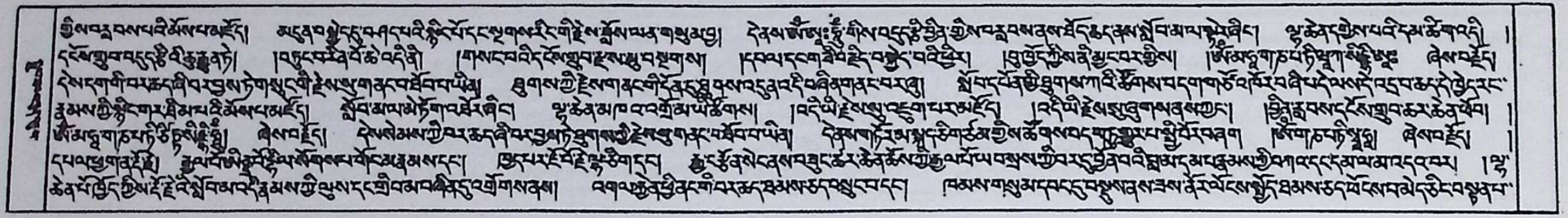


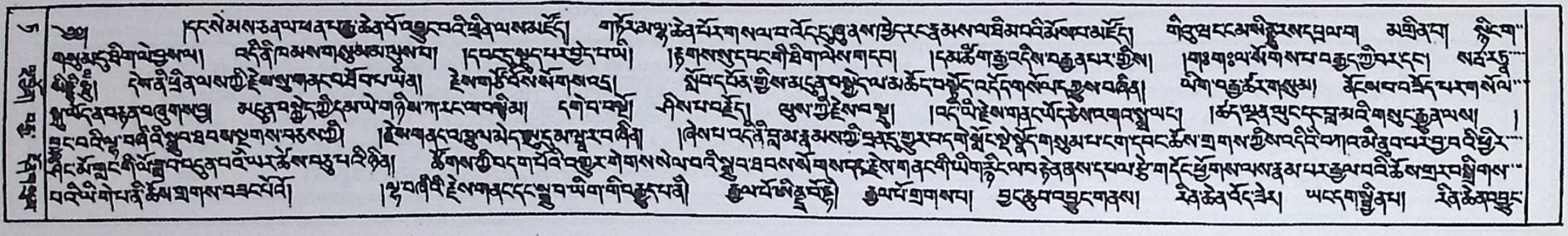


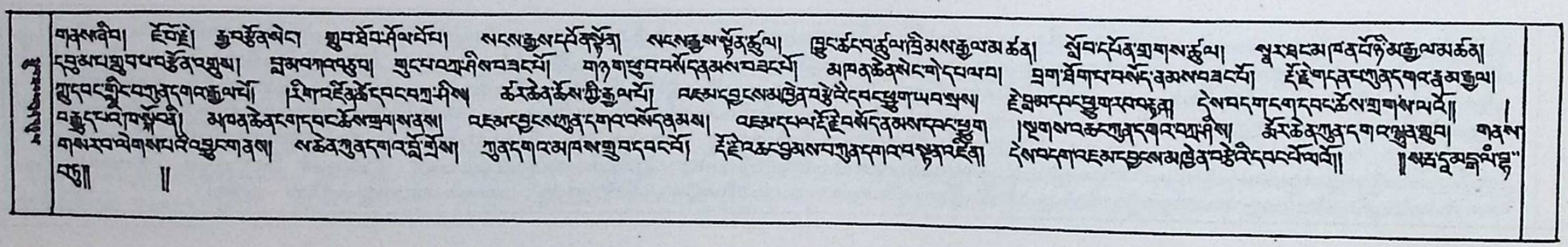


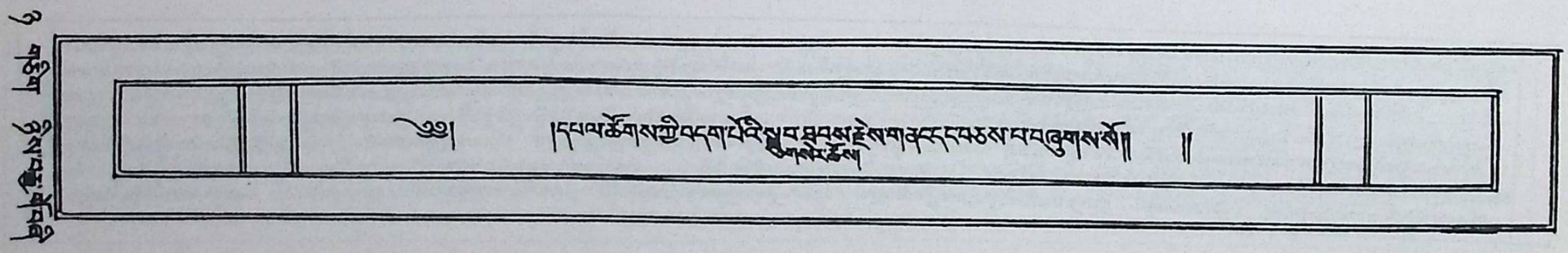




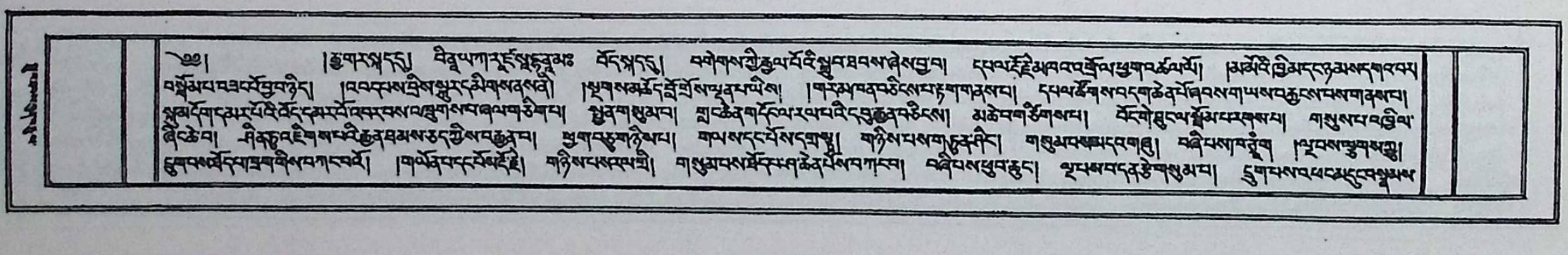


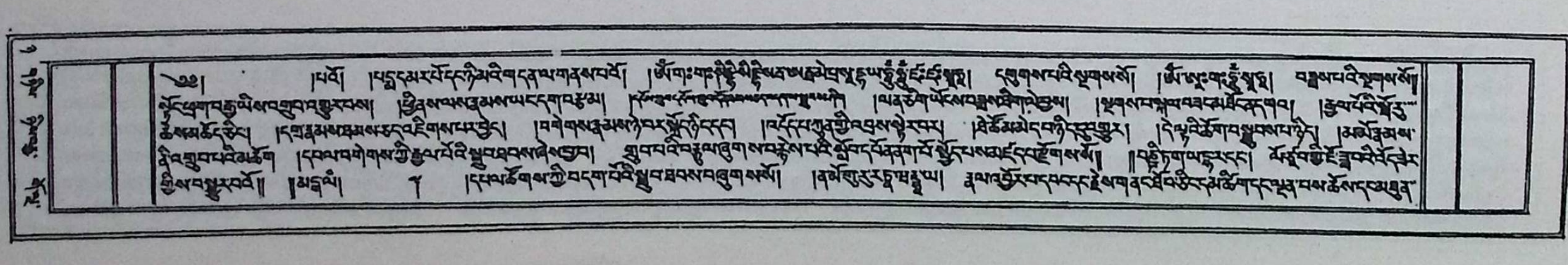


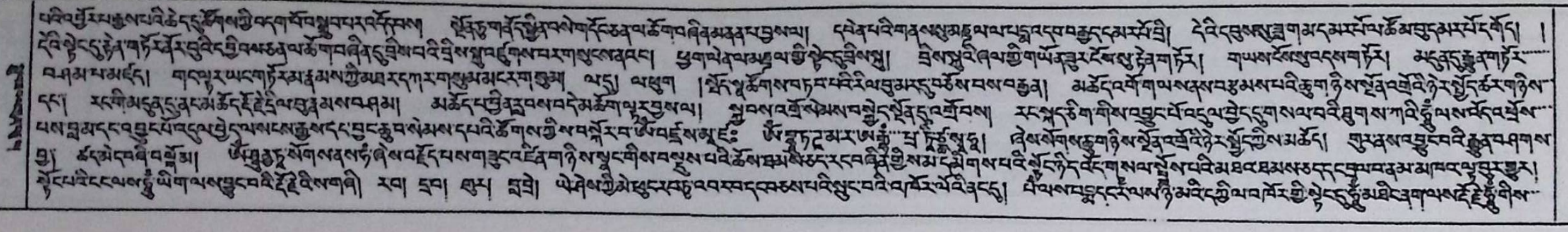


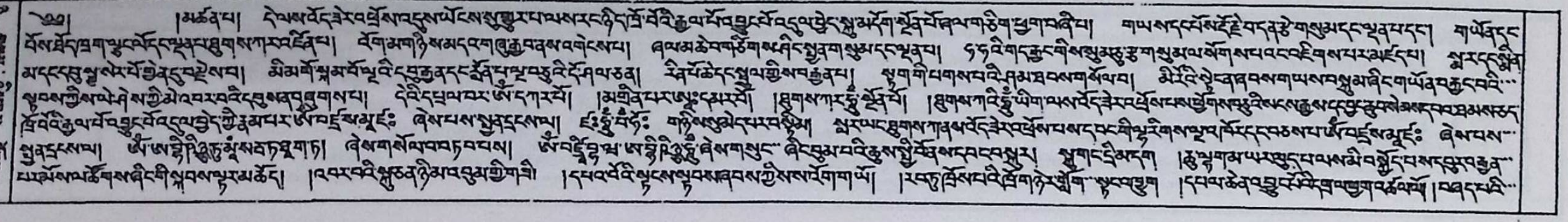

༣ གཅིག ཉེས་པ་བརྒྱ་བཅོ་བཞི

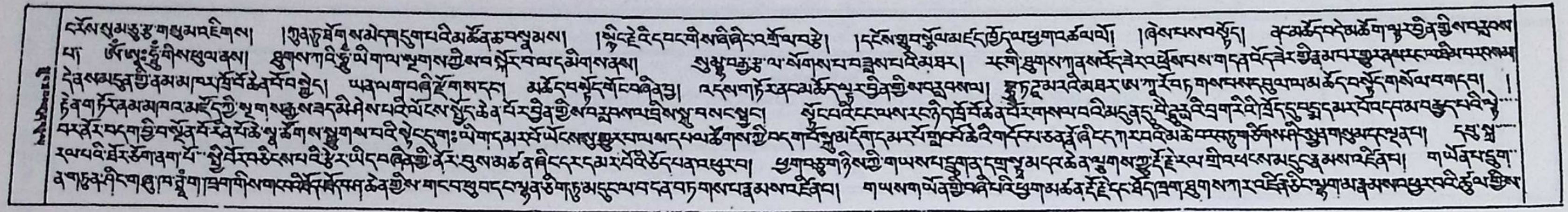
༄༅། །དཔལ་ཚོགས་ཀྱི་བདག་པོའི་སྒྲུབ་ཐབས་རྗེས་གནང་དང་བཅས་པ་བཞུགས་སོ།། །

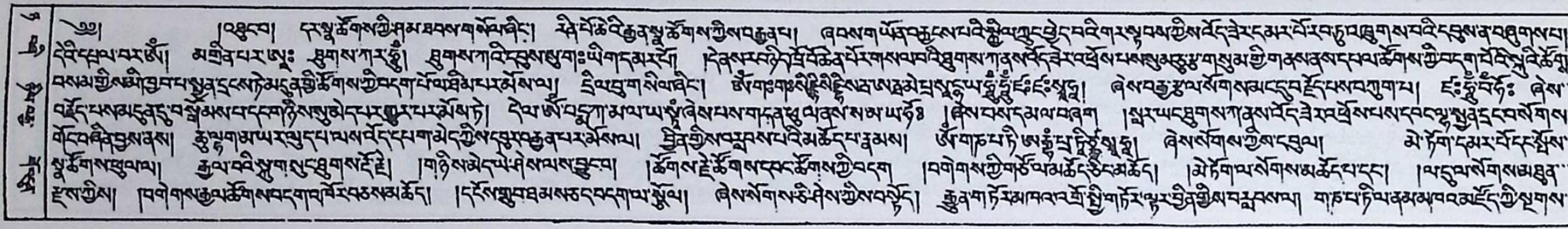


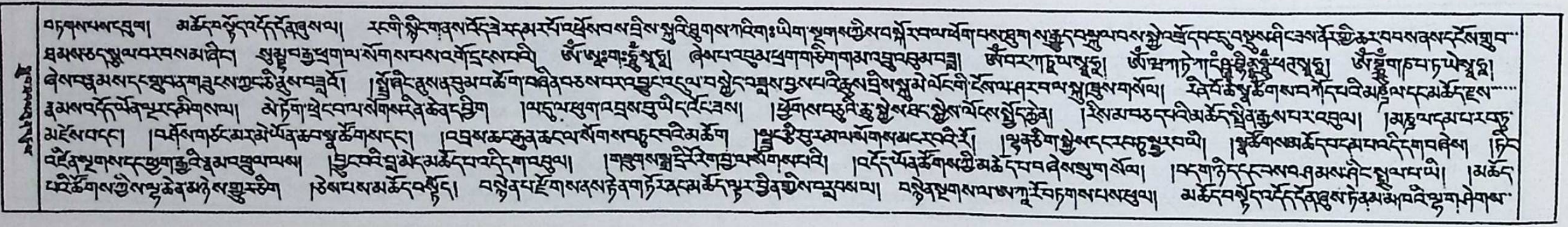


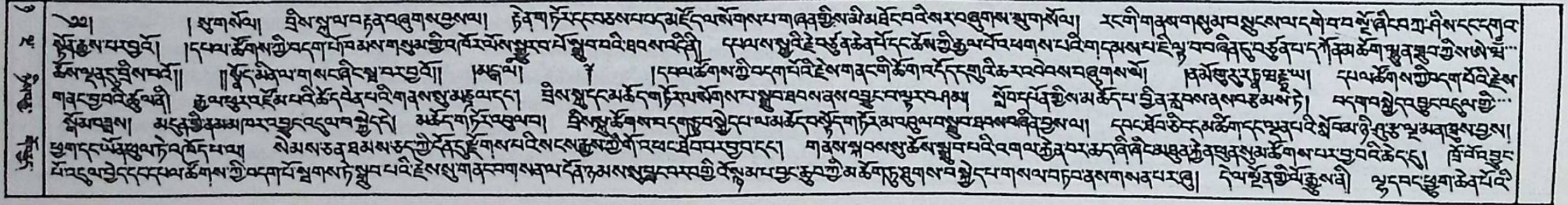


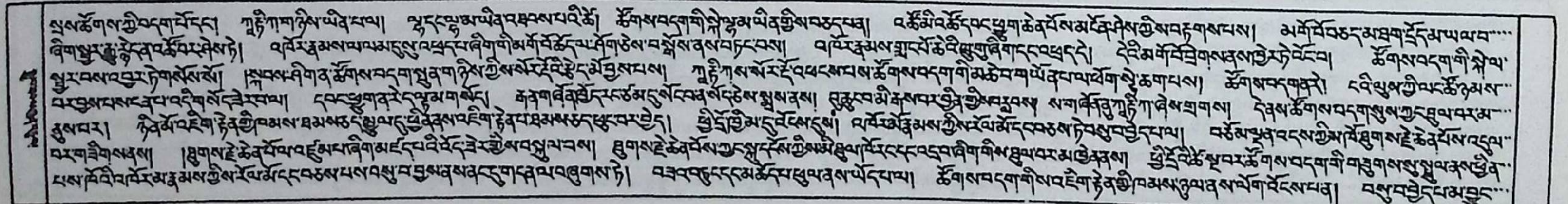


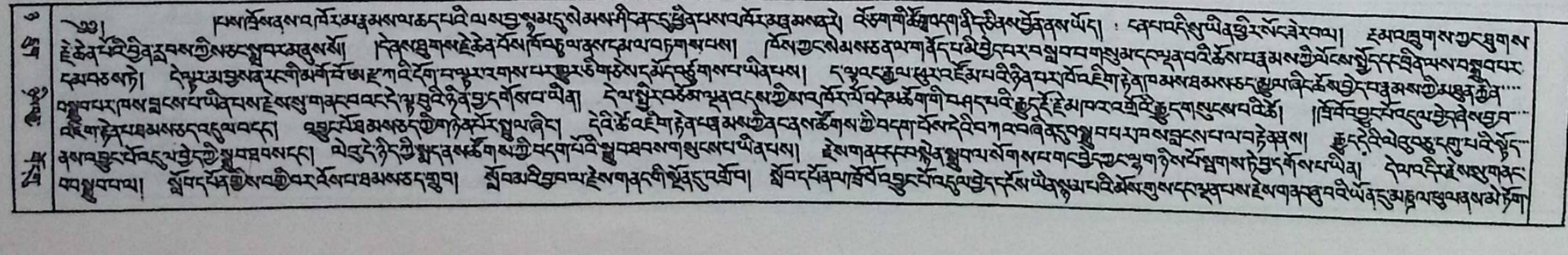


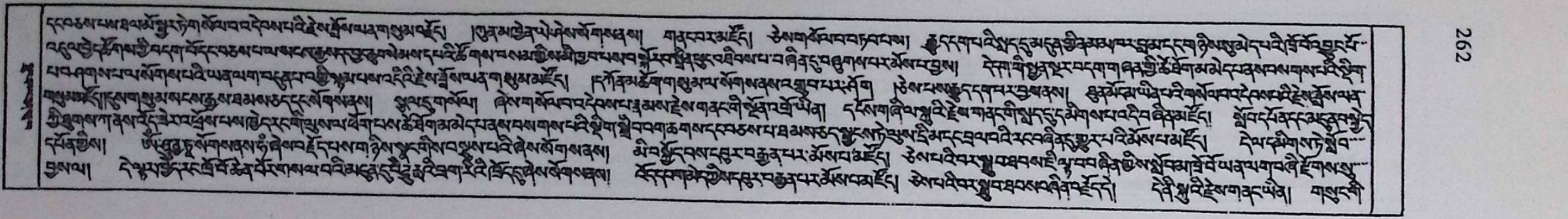


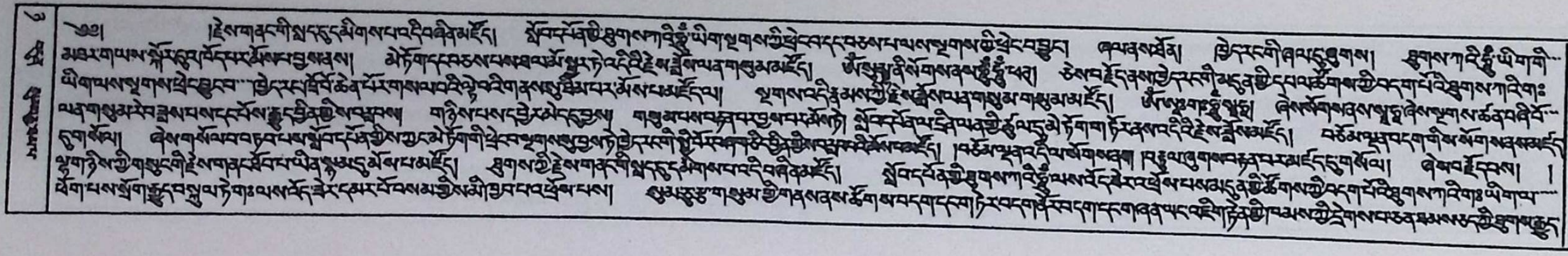


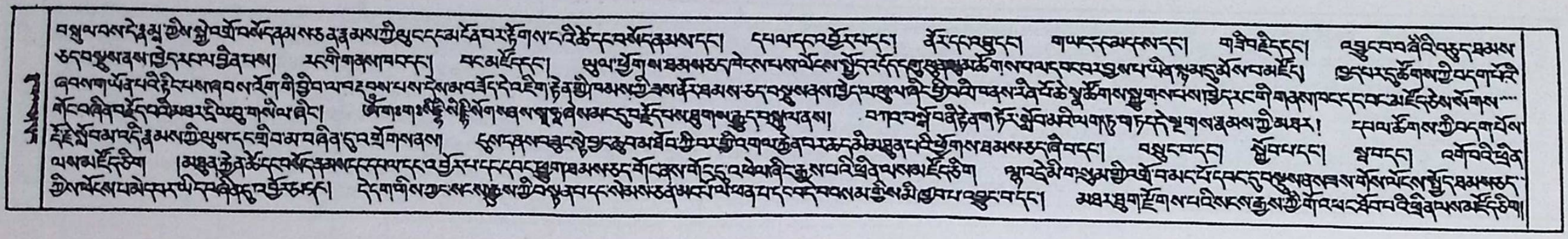


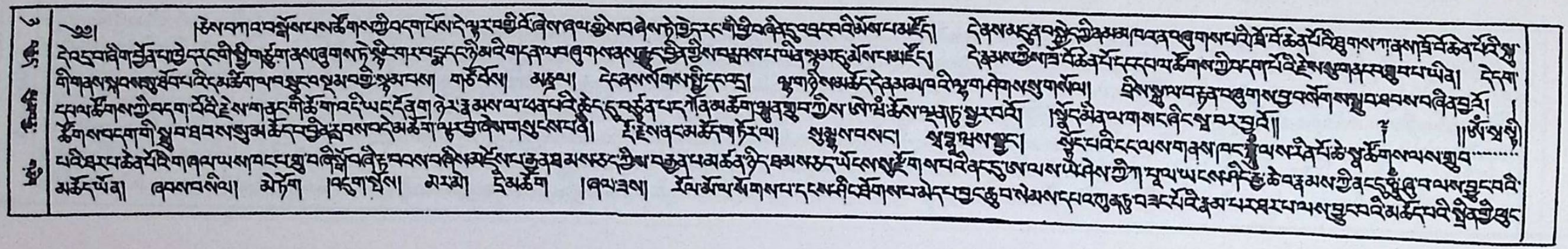


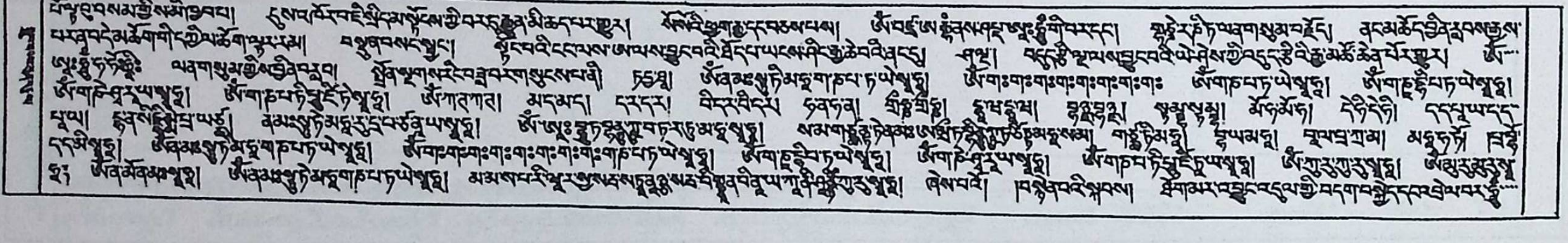


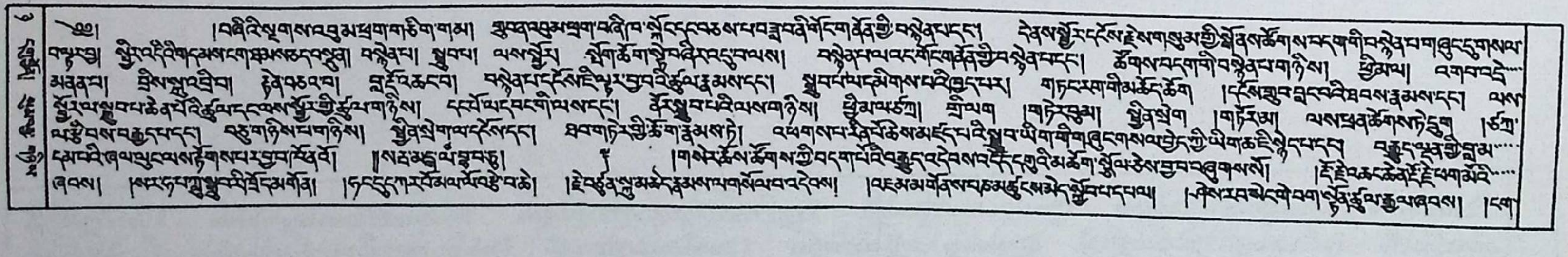


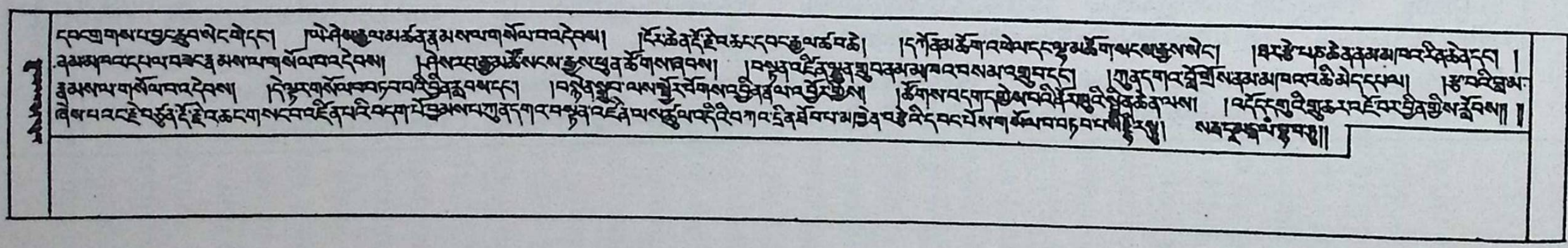


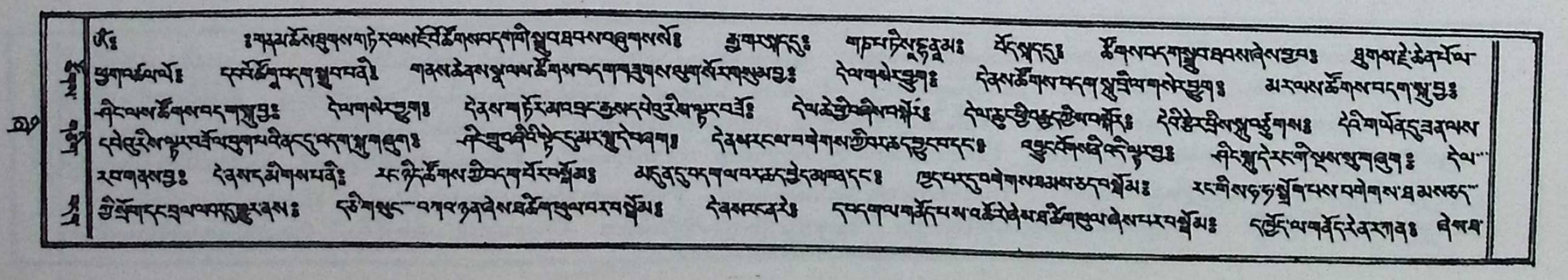


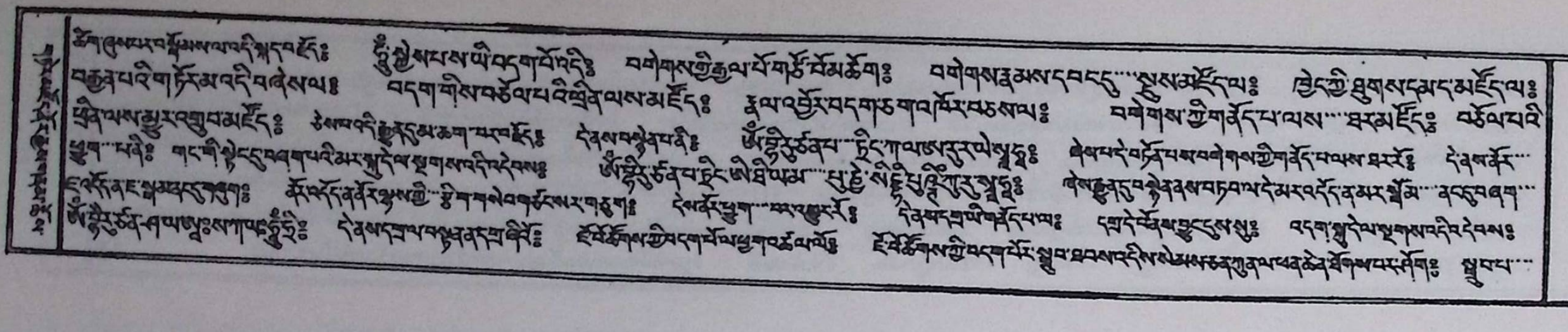


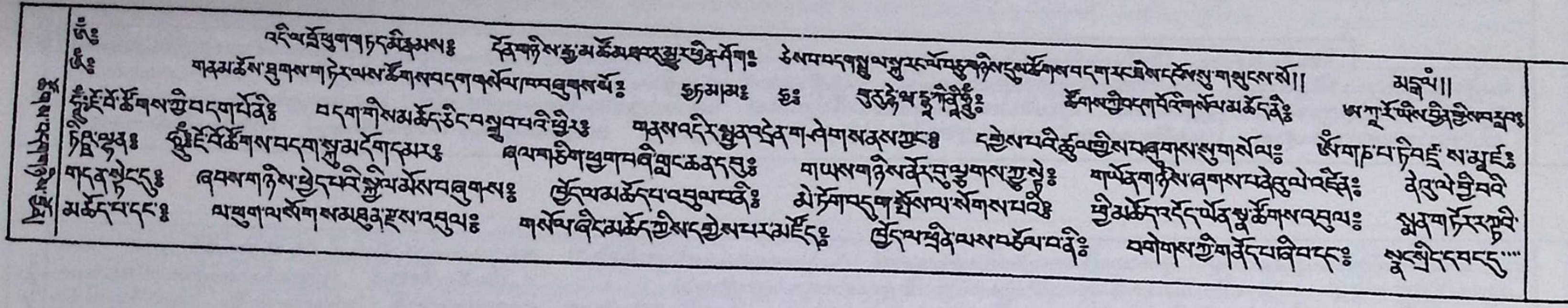


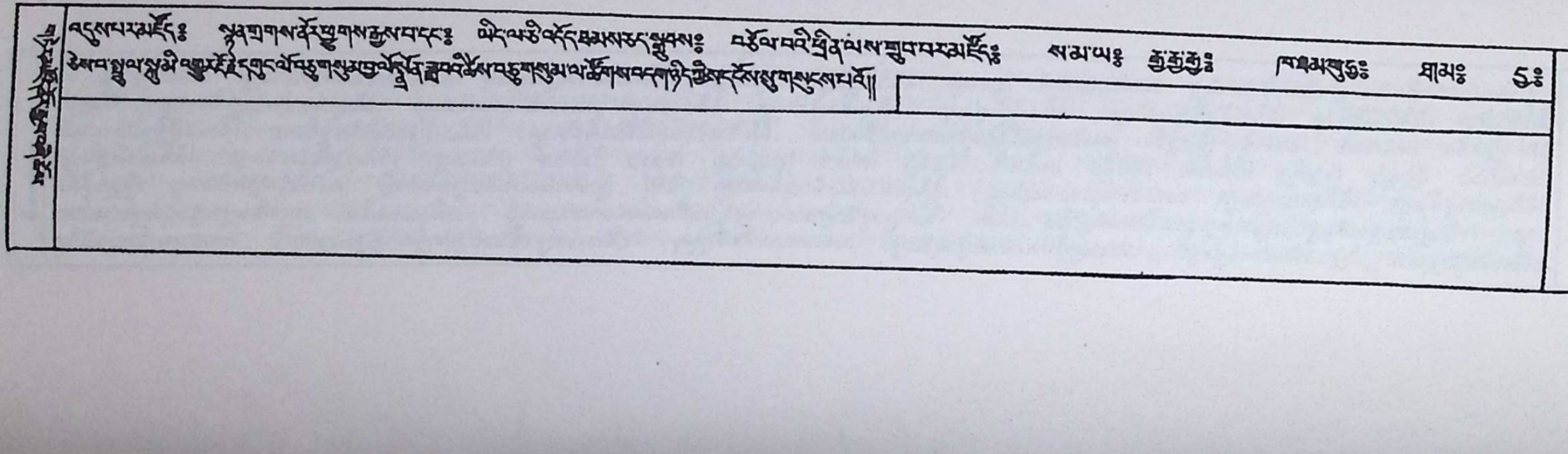












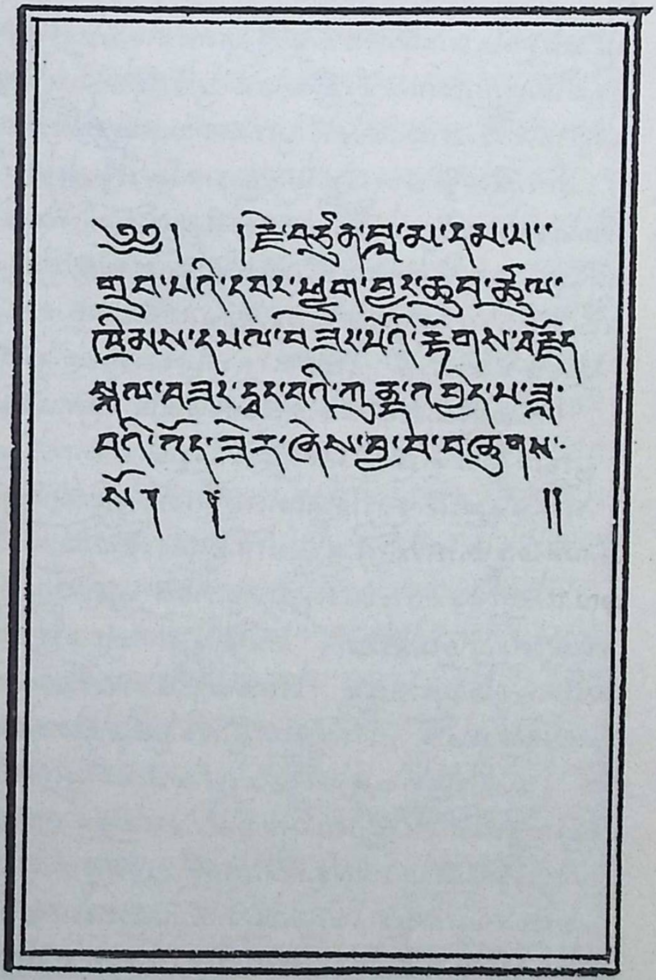
LIFE OF DAMBA DARJA JAYA-YIN

The first Bandido Hambo Lama (1766-1777)

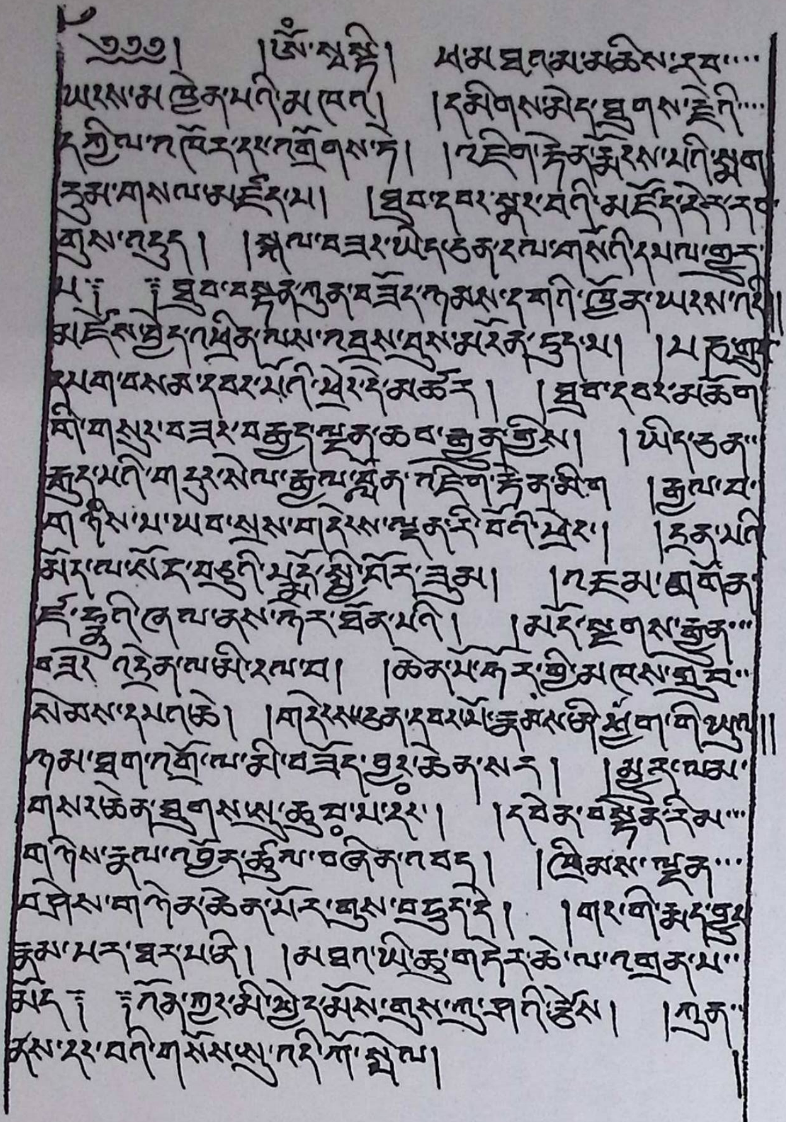
The Buryats are Mongolian-speakers who live in the Siberian parts of Russia. They were included in the Mongolian empire in the thirteenth century as *Ara Monggol* 'Northern Mongolia'. This territory was inhabited by pre-Mongolian peoples in the 3rd century BC when the Hsienpies and Huns were acquainted with Buddhism. The Mongols came into contact with Buddhism at the time of Chinggis Khan who incorporated the four Buddhist states of the time into his empire: Kitans, Uighurs, Chinese and Tangguts. Under his grandson Khubilai Khan, the Mongols formally adopted Buddhism as their religion at Khanbalik (= Beijing). Khubilai Khan was initiated by Ḥphags-pa Lama of the Sa.skya.pa denomination. In 1252, Khubilai and Ḥphags.pa demarcated the spheres of imperial and spiritual authority and signed the 'Pearl Charter' in definition of the two spheres. In the sixteenth century, King Altan Khan convened a conference of the princes and noyons of eastern, western, southern and northern Mongolia in 1576 on the Shores of the Kokonor Lake. It proclaimed the Gelukpa denomination of Tibetan Buddhism as the religion of all Mongols, under the leadership of Sonam-gyatso. Altan Khan bestowed the little of Dalai Lama on Sonam-gyatso. He conferred this title on his two predecessors and himself became the Third Dalai Lama. The 'Statute of Ten Virtues' was issued, condemning blood sacrifices and the killing of sentient beings, recommending a diet of milk products, performing of virtuous deeds, and following the Buddhist teachings in a general way. This second wave of Buddhism was directly relevant to the Buryats. In 1609, the Kalmuk Buddhists came to Russia. In the period from 1640 to 1670, the Russian conquerors noted lamaseries, lamas, and Buddhist deities being worshipped among the Bratsk (i.e. Buryats). In 1701 there were eleven small dugans. In 1712, Buddhism was strengthened by the arrival of a hundred lamas from Khalkha Mongolia and another fifty lamas from Tibet. They pledged loyalty to the Russian Court, were united to the local population of Selenga and Khorinsk and were assigned to different families. In 1722 the frontier official S. Raguzinsky delimited the border between Buryatia (part of Russia) and Mongolia (vassal of China). The movements of the Mongols were restricted, who had so far freely roamed around migrating to Mongolia, back and forth without any hindrance. Posolski Prikaz in charge of the administration of Siberia, issued a decree in 1728 to affirm Lamaism as the official religion of the Buryats and united the civil and religious administration. The first wood and stone monastery was constructed in 1732 at Tsongol in accordance with Tibetan architecture, to replace the felt yurts (tents). In 1741, Empress Elizaveta Petrovna issued an Imperial Decree to recognise Lamaism as the faith of Buryatia, along with the eleven monasteries that existed, 150 lamas were given Imperial appointment, and the abbot of the Khilgamatui monastery was appointed the

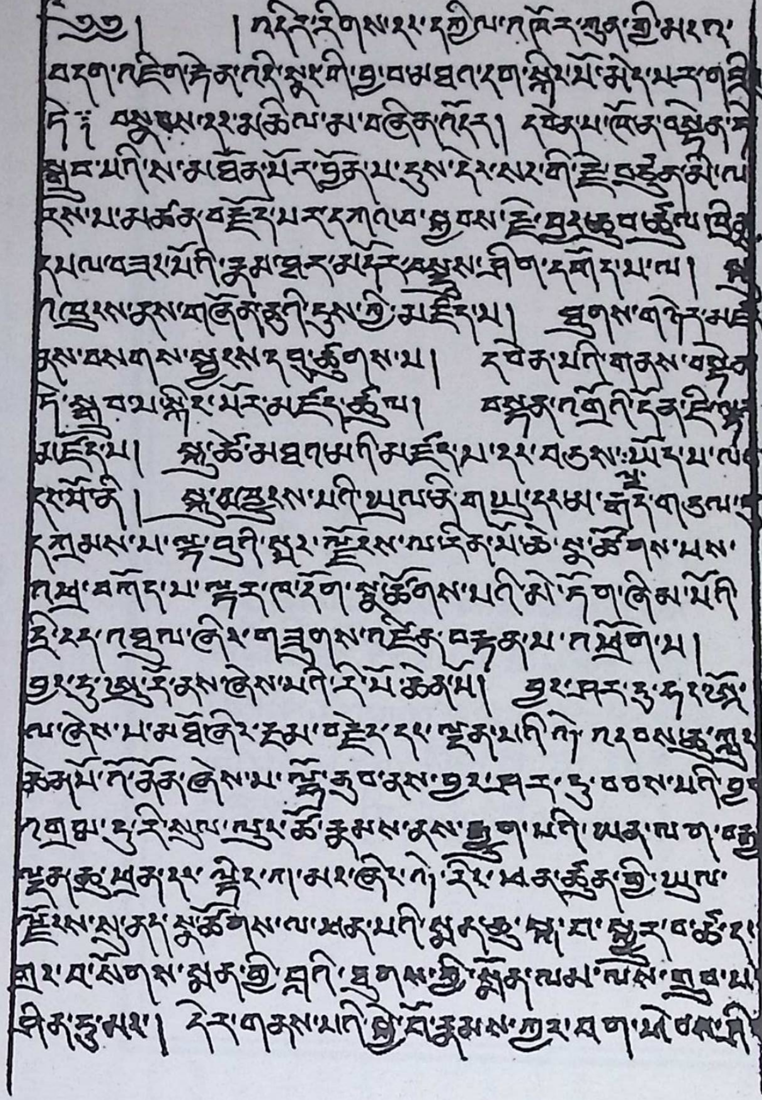
Chief Lama of all Buryatia to whom other lamas were subordinated. The Lamas were exempt from taxation, administrative and economic functions were vested in them. In 1760 the Russian government appointed the abbot of Gusinoozersk monastery as the Deputy Chief Lama. The Chief Lama controlled the monasteries to the right of the Selenga River and the Deputy Chief Lama supervised those to the left of the River. In 1764, the Buryat lama Damba-darja Zayayev was appointed the Chief Bandida Hambo Lama of all the Buddhists living to the south of Baikal, by the Russian government. He became the supreme official head of the Buddhist Order in Buryatia as the first Bandida Hambo Lama (1766-1777). The tradition has continued to the present day: in 1983 Zhimba-zhamso Erdyneyev became the twentieth Bandida Hambo Lama. In 1811 the foremost Aginsky monastery was set up which had departments of Philosophy, Tantras, Medicine. Its degrees were reconginsed as equivalent to M.A. and Ph.D. In 1853 the government of Russia regulated the administrative and economic status of the monasteries and lamas by a decree on "The Status of the Lamaist Clergy in Eastern Siberia". It was in force until the 1917 Revolution. Agvan Dorjiyev (1857-1938) initiated the construction of the Buddhist temple at St. Petersburg in 1908-1911 by contributions from the Buryats. From 1927 to 1938, all the 47 monasteries were closed down and destroyed. Two monasteries of Ivolginsky and Aginsky were newly built in 1946 for international relations. In 1990 two more monasteries were opened: Tsugol and Gusinoozersk. In 1991 eight more monasteries were constructed: Kyrensk, Atzagat, Egituevsk, Murochinsk, Gegetui, Anninsk, Sanaginsk, and Ust-Ordynsk. In July 1991, the Dalai lama XIV visited Buryatia and his valedictory message was: "The national culture must be preserved not only in the lamaseries; it must be studied in schools, there must be literature about it in the native language".

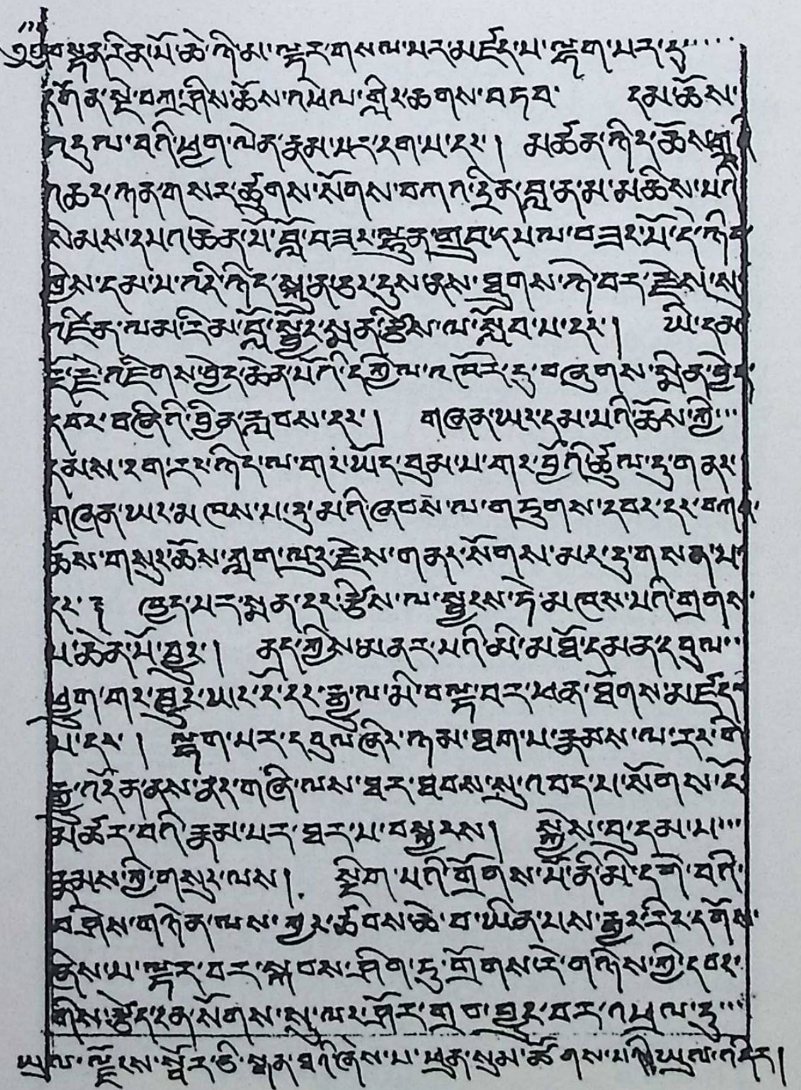
As Buryatia remembers its prominent sons Agvan Dorjiev and Bidia Dandaron with reverence, as datsans come up, as young Buryats ponder over the destruction of their national culture accompanied by silence, I am taken back to 1975 when His Holiness Jimbal Dorji Gombo-yin, the 19th Bandido Hambo Lama, handed over in secret a few handwritten manuscripts of the life of the first Hambo Lama who had firmly laid the foundations of Buddhism in Buryatia. These manuscripts are being reproduced in the following pages in the hope that they will be translated into English.

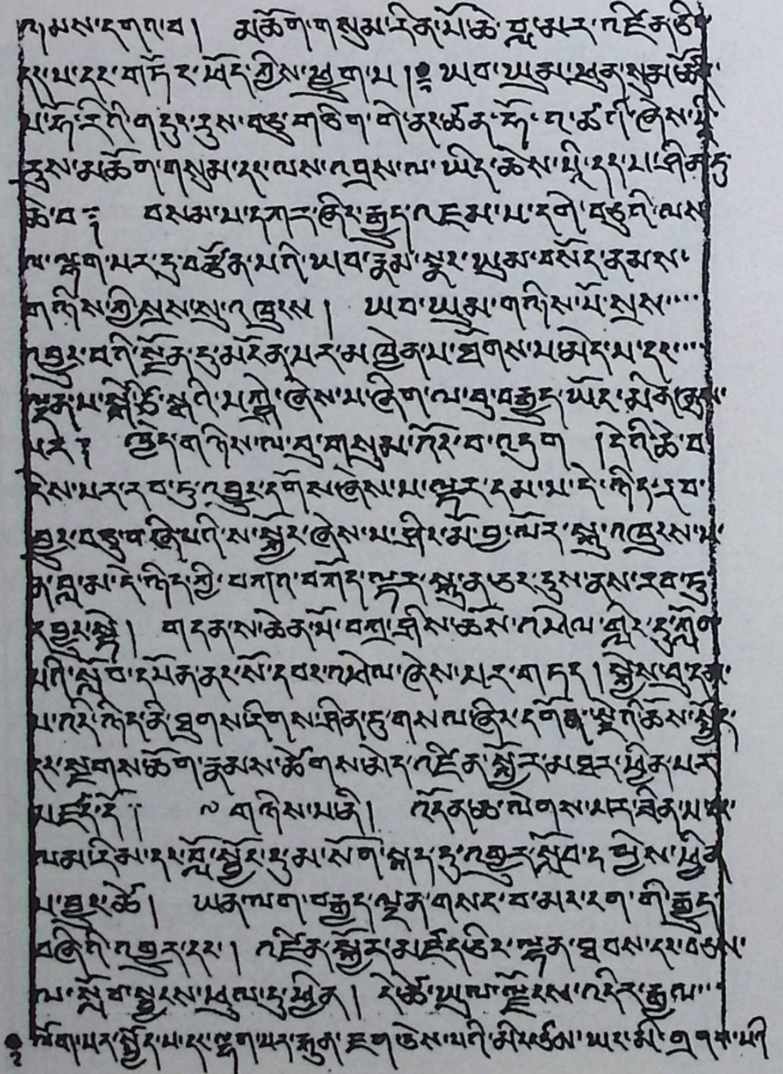


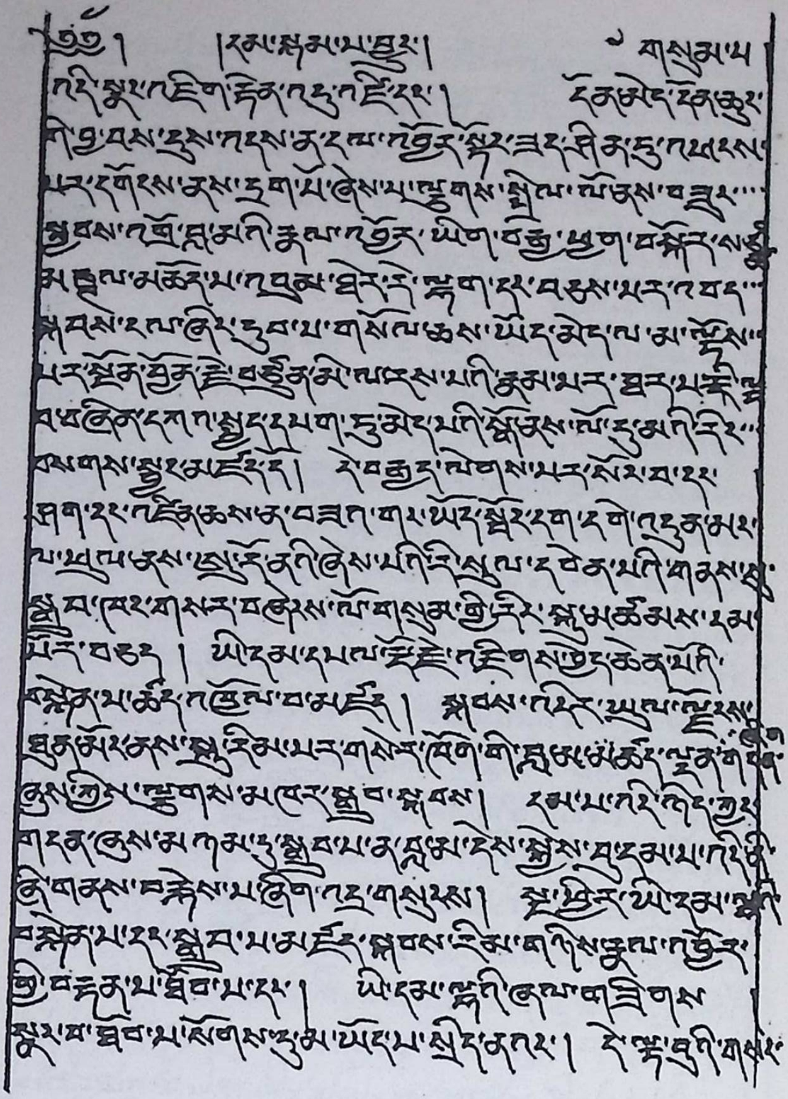
༄༅། །རྗེ་བཙུན་བླ་མ་དམ་པ་
གྲུབ་པའི་དབང་ཕྱུག་ཁྲི་ཆེན་ཚུལ་
ཁྲིམས་དཔལ་བཟང་པོའི་རྟོགས་བརྗོད
སྐལ་བཟང་དད་པའི་ཀུ་མུད་ཁ་འབྱེད་པ་ཟླ་
བའི་འོད་ཟེར་ཞེས་བྱ་བ་བཞུགས་
སོ། ། །།



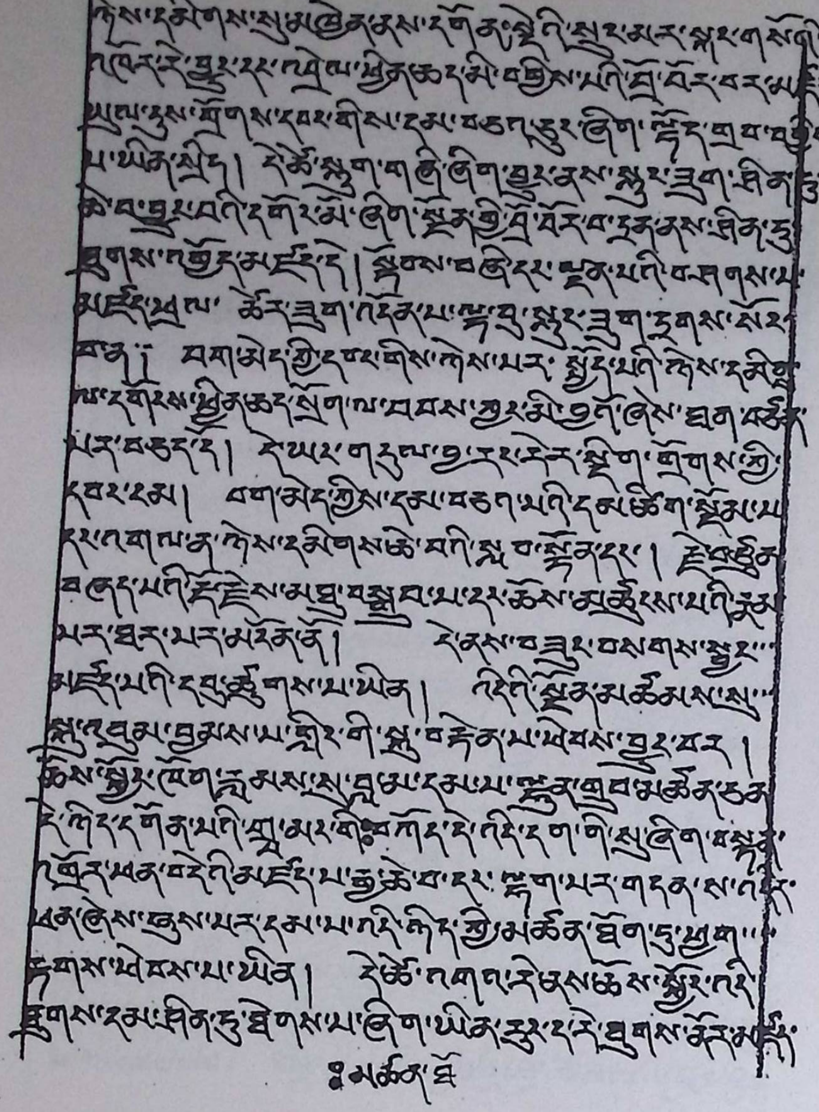




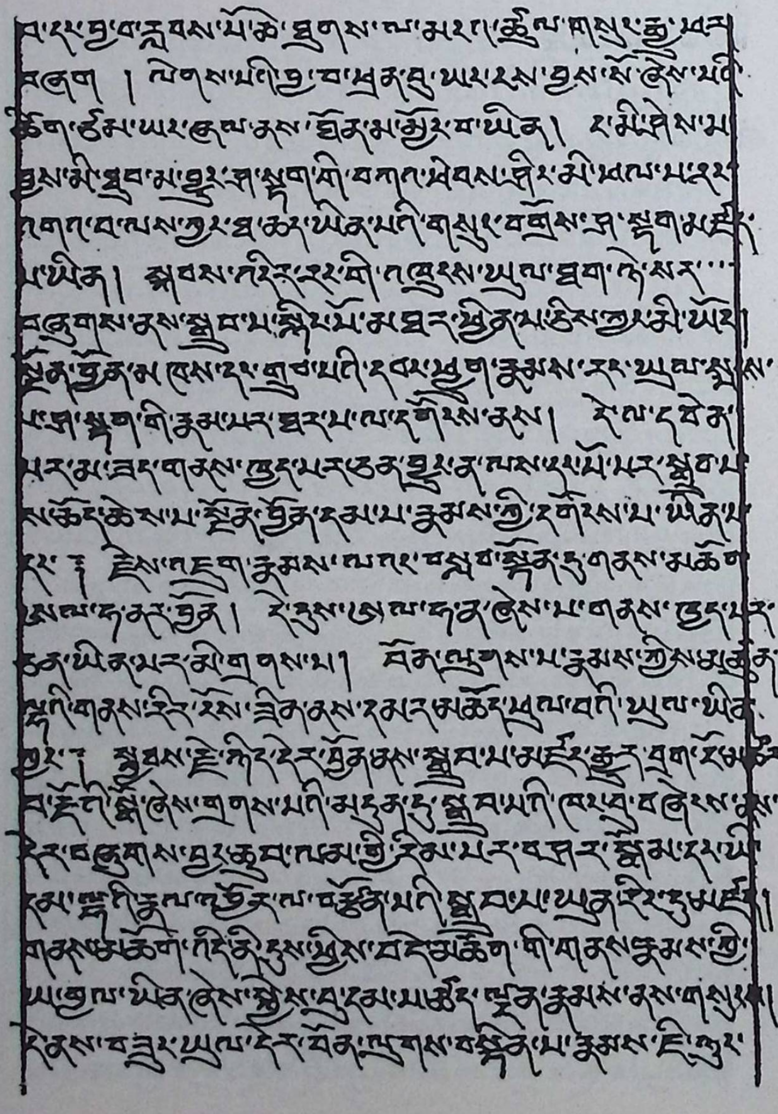


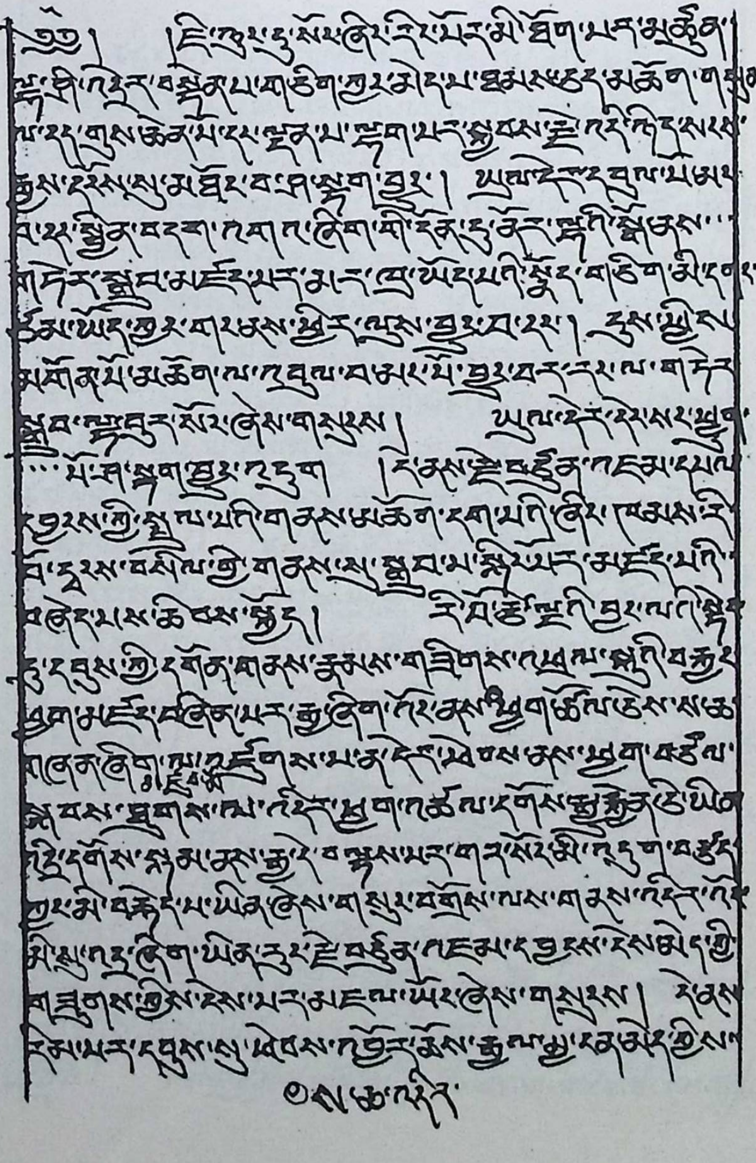


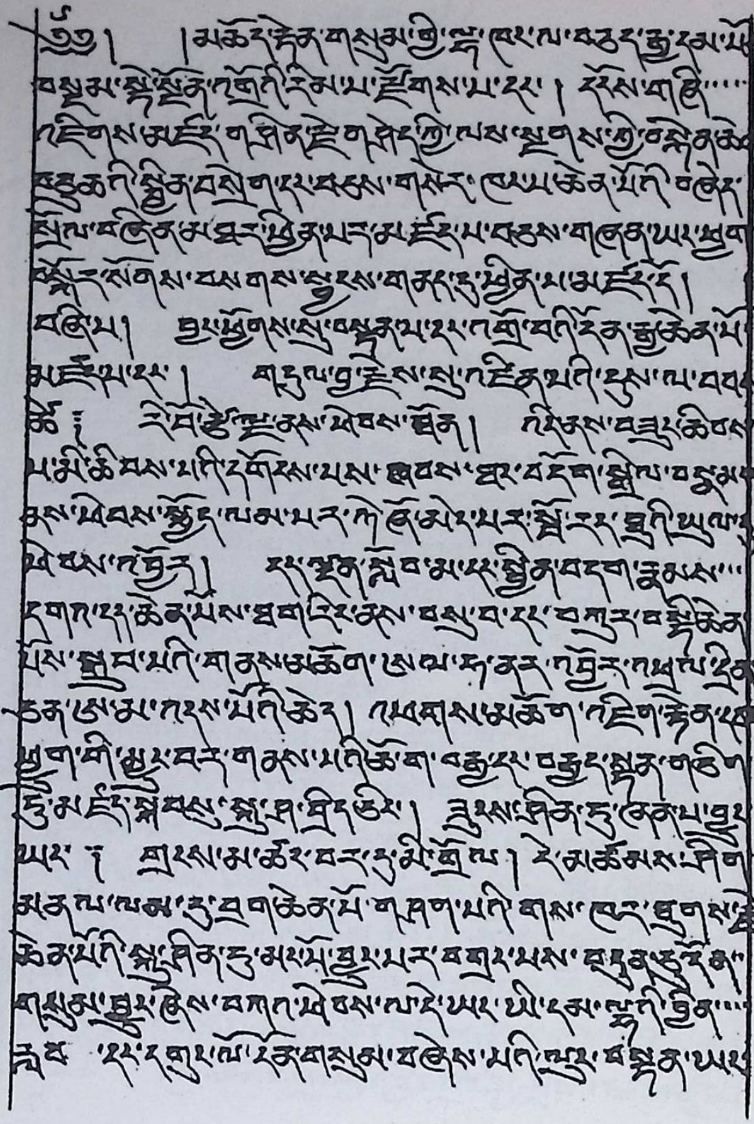
༄༅། །རབ་སྣམ་ཡ་བྱུར། ༡ གསུམ་པ
འདི་སྐད་འཇིག་རྟེན་འདུ་འཛིན་དང་། དེ་ནས་མེད་དོན་ཆུང་
གི་ཁྲ་བས་དུས་འདས་ནུ་ད་ལ་འཁྱེར་སྟོར་ཟད་ཤིན་ཏུ་འཕངས
པར་དགོངས་ནས་ཏག་པོ་ཞེས་པ་ལྷུགས་སྤྲེལ་ལོ་ཙམ་བཟུང་...
ཀྲུབས་འགྲོ་བླ་མའི་རྒྱལ་འཕྱོར་ཡིག་བརྒྱ་ཕྲག་བསྐོར་ལ་ཕྱི
མ་རྒྱལ་མཚོར་མ་འབུམ་ཐེར་དེ་ཕྱག་དང་བཅས་པར་འབད...
ཐབས་རལ་ཞིང་དབ་པ་གསོལ་ཚས་ཡིད་མེད་ལ་མ་ལྟོས...
པར་སྨིན་གྲུབ་ཟེ་བཙོན་མི་ལངས་པའི་རྣམ་པར་ཐར་པ་རྗེ་ལྷ
བཞི་ཀྱེན་དཀའ་སྤྱོད་དཔག་ཏུ་མེད་པའི་སྒོམས་ལོ་ཏུ་མའི་ངེར...
ཐམས་སྐྱུར་མཛད་དེ། དེ་བརྒྱུད་ལེགས་པར་སོར་བ་དང་
ཤག་དང་འཛིན་ཆས་ན་བཟའ་གར་ཡོང་སྦྱོར་དག་དགེ་འདུན་མང་
ལ་ཕུལ་ཞུས་ཀྱི་རྫོང་ནའི་ཞེས་པའི་རི་སུལ་དབེན་པའི་གནས་སུ
སྒྲུབ་ཁང་གསར་བཞེངས་ལོ་གསུམ་གྱི་རིང་སྐུ་མཚམས་དམ
པར་བཅད། ཡིདམ་དཔལ་རྡོ་རྗེ་འཇིགས་བྱེད་ཆེན་པོའི
བསྙེན་པ་ཚོད་འཁྲོལ་བ་མཛད། སྐབས་འདིར་ཡུལ་ལྷ་ཡུལ
ཐུན་མོང་ནས་ལྷ་རིམ་པར་གསོལ་ཞིག་གི་བྲམ་ཟེའི་ཚོད་ལྡན་གི
ཆུས་ཀྱིས་ལྷགས་མཁར་ཕྲུབ་སྐབས། རིམ་པ་འདི་ལེད་ཀྱི
གདན་ཞུས་མ་ཁམ་དུ་སྒྲུབ་པ་ནུ་ཚུལ་རེས་སྒྲིས་བུ་ཙམ་པ་འདི
ཞི་གནས་བརྟེན་པ་ཞིག་འདུ་གསུངས། སྔ་ཕྱིར་ཡི་དམ་ལྷ
བསྙེན་པ་དང་སྒྲུབ་པ་མཛད་སྐབས་རིམ་གཉིས་རྒྱལ་འབྱོར
གྱི་བརྟན་པ་ཐོབ་པ་དང་། ཡི་དམ་ལྷའི་ཞལ་གཟིགས
སྣང་བ་ཐབ་པ་སོགས་ཅུམ་ཡིད་མ་སྤྲིད་ནའང་། དེ་ལྟ་བུའི་གསང

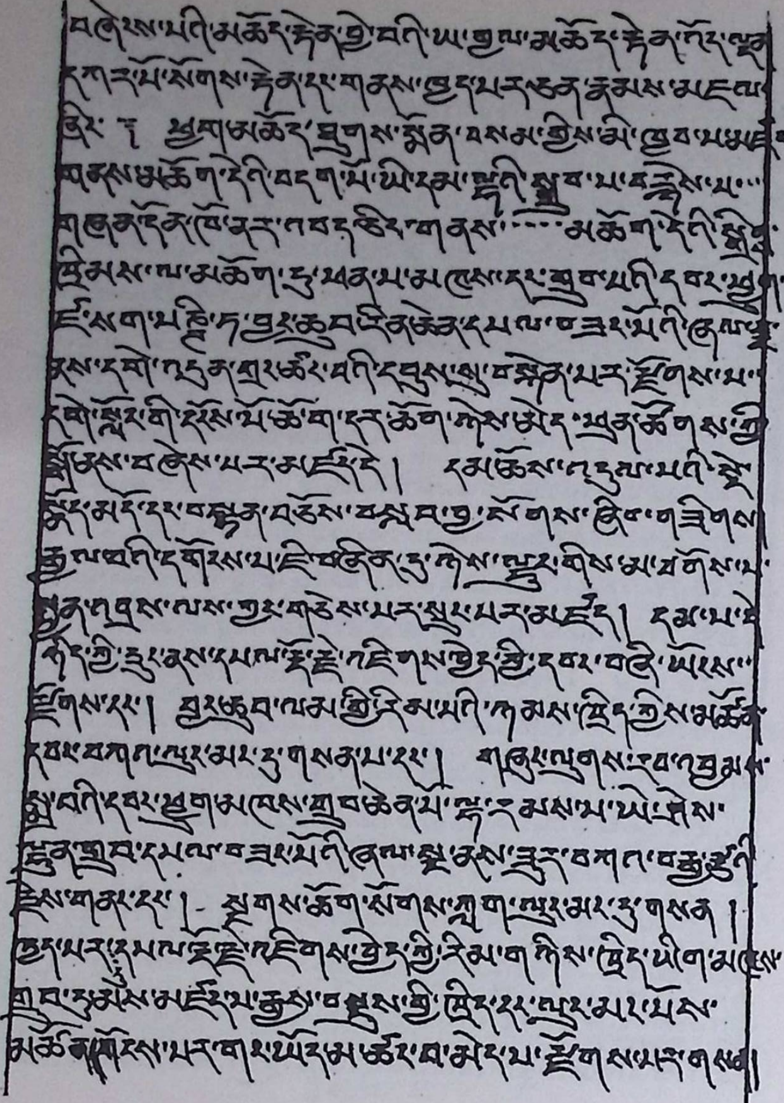


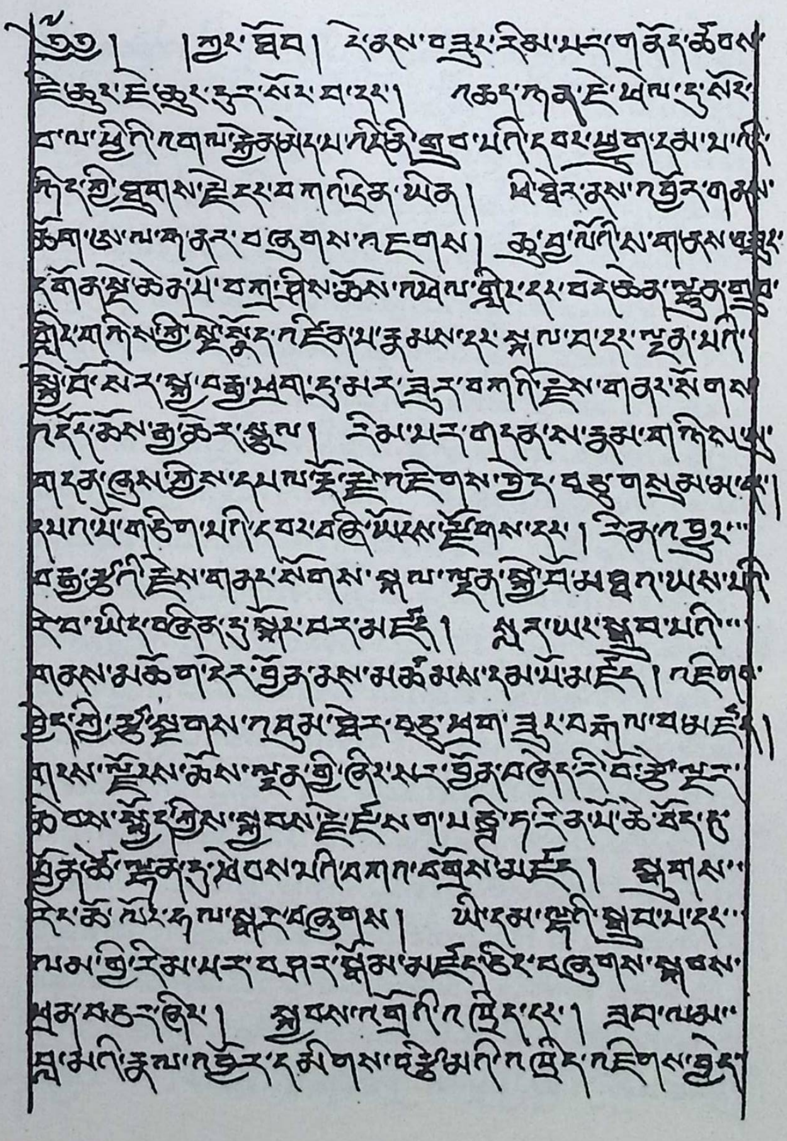
ཀེས་དམིགས་སུ་མཁྱེན་ནས་དགོན་ཚང་སྒྲི་སྲུང་མར་སྐྱོང་གསོག
འཁོར་དེ་བྱུང་དང་འབྲེལ་ཕྱིན་ཆད་མི་བགྱིས་པའི་བྲ་བོར་བར་མཛད།
ཡུལ་ནས་གྲོགས་དབང་གིས་དམ་བཅག་ཏུར་ཞིག་ལྟོད་བྲབ་བཞེས
པ་ཡིན་སྲིད། དེ་ཚེ་སྐུག་གཞི་ཞིག་བྱུང་ནས་སྐུར་ཟུག་ཤིན་ཏུ
ཆེ་བ་བྱུང་བའི་དགར་མེ་ཞིག་སྤྱན་ཀྱི་བྲ་བོར་བ་དྲན་ནས་ཤིན་ཏུ
ཐུགས་འགྱུར་མཛད་དེ། སྐབས་བཞི་དང་ལྡན་པའི་བཤགས་པ
མཛད་ཕྲུལ་ ཚོར་ཟུག་འདས་པ་ལྟ་བུ་སྐུར་ཟུག་དྭགས་སོར
བཅ༑ བསླབ་མེད་ཀྱི་དབང་གིས་ཀེས་པར་སྤྱོད་པའི་ཀེས་དམིགས
ལ་དགོངས་ཕྱིན་ཆད་སྲོག་ལ་བབས་ཀྱང་མི་བྱའོ་ཞེས་ཐག་བཅད
པར་བཅད་དོ། དེ་ཡང་གཙུལ་ཁྲ་དང་དེར་སྡིག་གྲོགས་ཀྱི
དབང་དམ། བག་མེད་ཀྱིས་དམ་བཅག་པའི་དམ་ཚིག་སྡོམ་པ
དང་འགལ་ན་ཀེས་དམིགས་ཆེ་བའི་སྐུ་བ་སྟོན་དང་། རྗེ་ཉིད་ཀྱིན
བཞེད་པའི་རྡོ་རྗེས་མཐུ་བསྒྲུབ་པ་དང་ཆོས་སྐྱོང་སྲུང་མའི་རྣམ
པར་ཐར་པར་མངོན་ནོ། དེ་ནས་བཟུང་བསགས་སྐྱུར
མཛད་པའི་དབུ་རྩུགས་པ་ཡིན། འདིའི་སྤྱན་མཆོམས་སུ
ལྷ་འབུམ་བྲམས་པ་གླིར་གི་ཕྱུ་བརྟན་པ་ཞབས་བྱུང་བར།
ཆོས་སྐྱོང་ཞིག་ཐམས་སུ་བུམ་དམ་པ་རྟེན་ཀྲུབ་མཆོད་ཙམ
རྗེ་ཉིད་དགོན་པའི་སྒྲ་མར་གི་ཀའང་དེ་འདི་དག་གི་སུ་ཞིག་བསྐྱར
འཁྲུང་ཡན་བདེའི་མཛད་པ་རྒྱ་ཆེ་བ་དང་། ཏག་པར་གདན་སའི
ཕན་ཞེས་ཕྱུས་པར་དམ་པ་འདི་ཉིད་ཀྱི་མཆོན་ཐོག་ཏུ་ཕྱག
རྟགས་ཞབས་པ་ཡིན། དེ་ཚེ་འཀག་འདེ་མས་ཚས་སྐྱོར་འདི
ཐུགས་དམ་ཤིན་ཏུ་ཐེགས་པ་ཞིག་ཡིན་རྒྱུར་དེ་རེ་བྲུགས་ཚོར་མཛད།
༈ མཆན་བོ

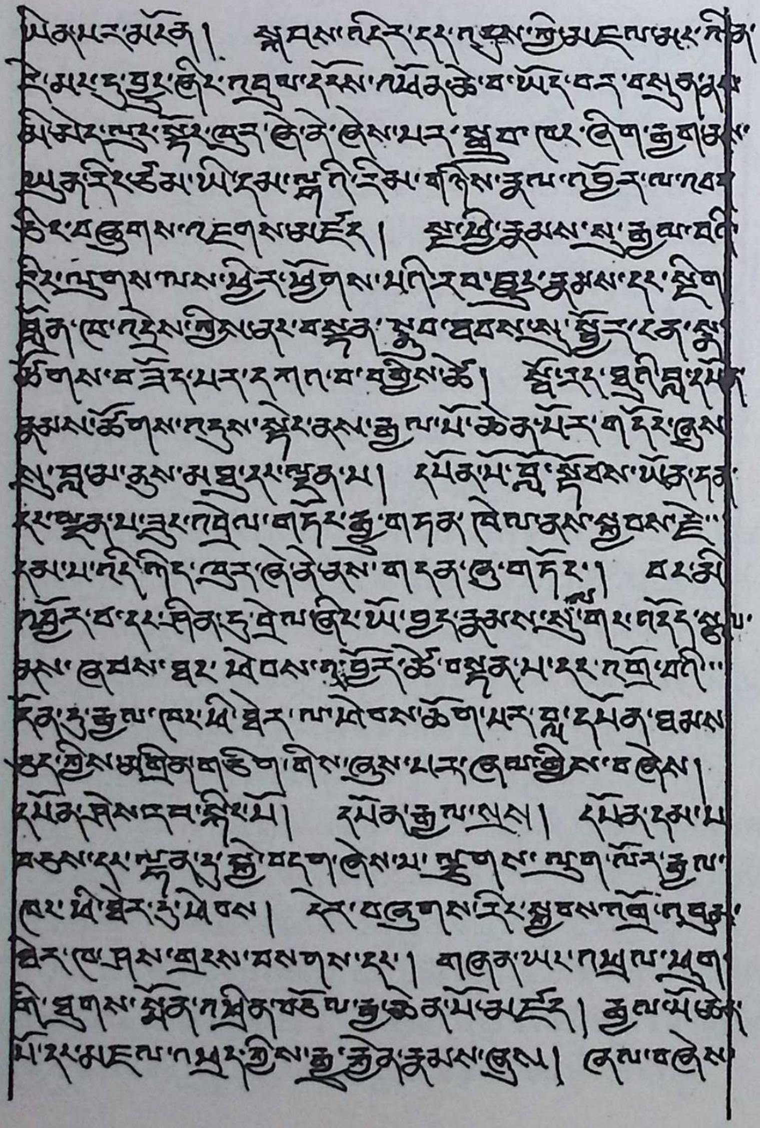


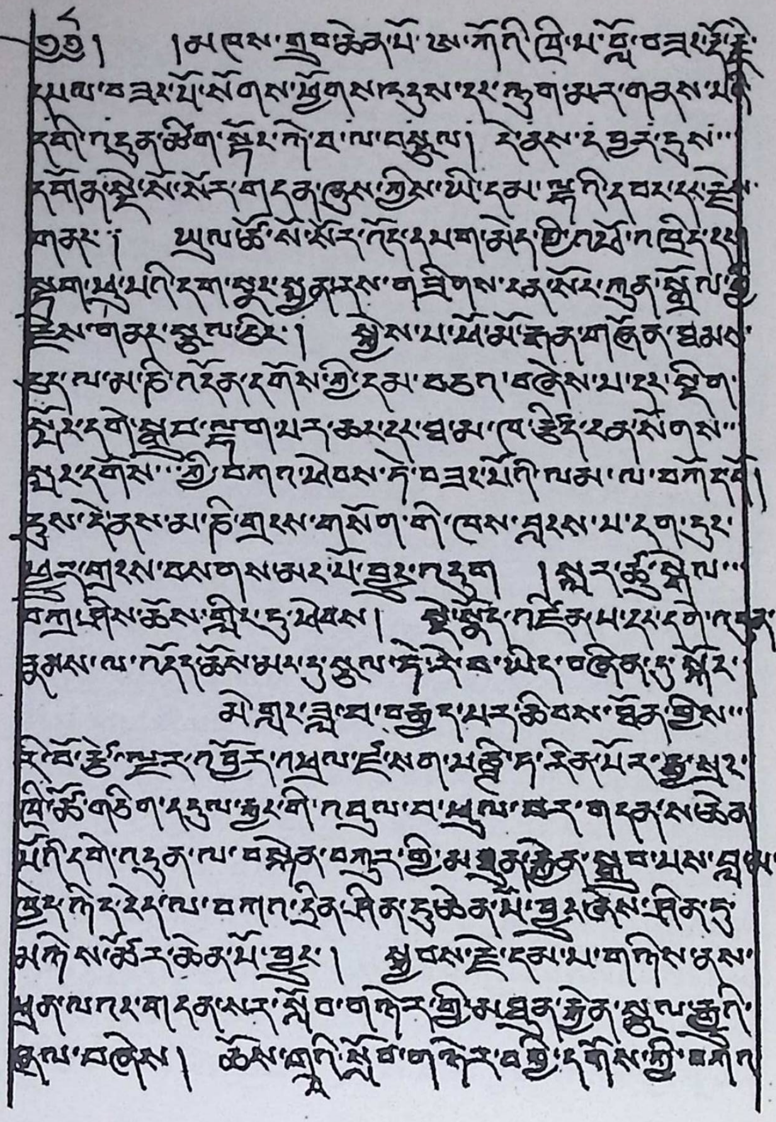




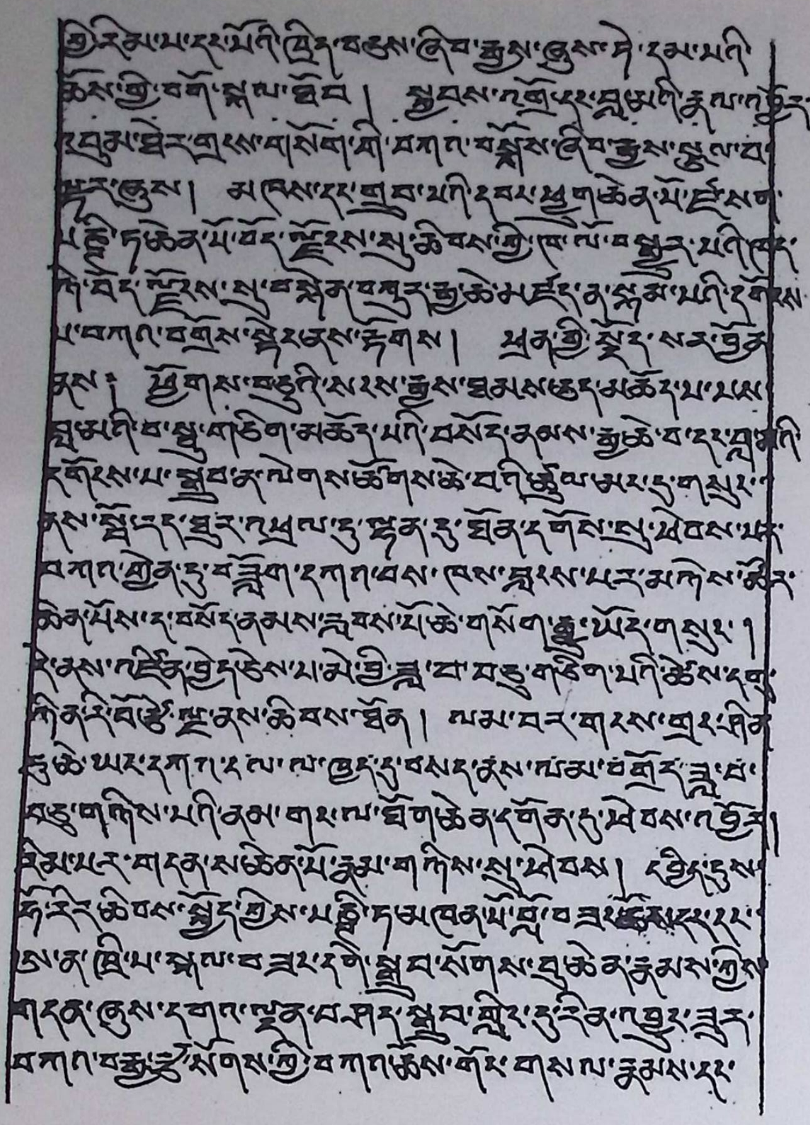




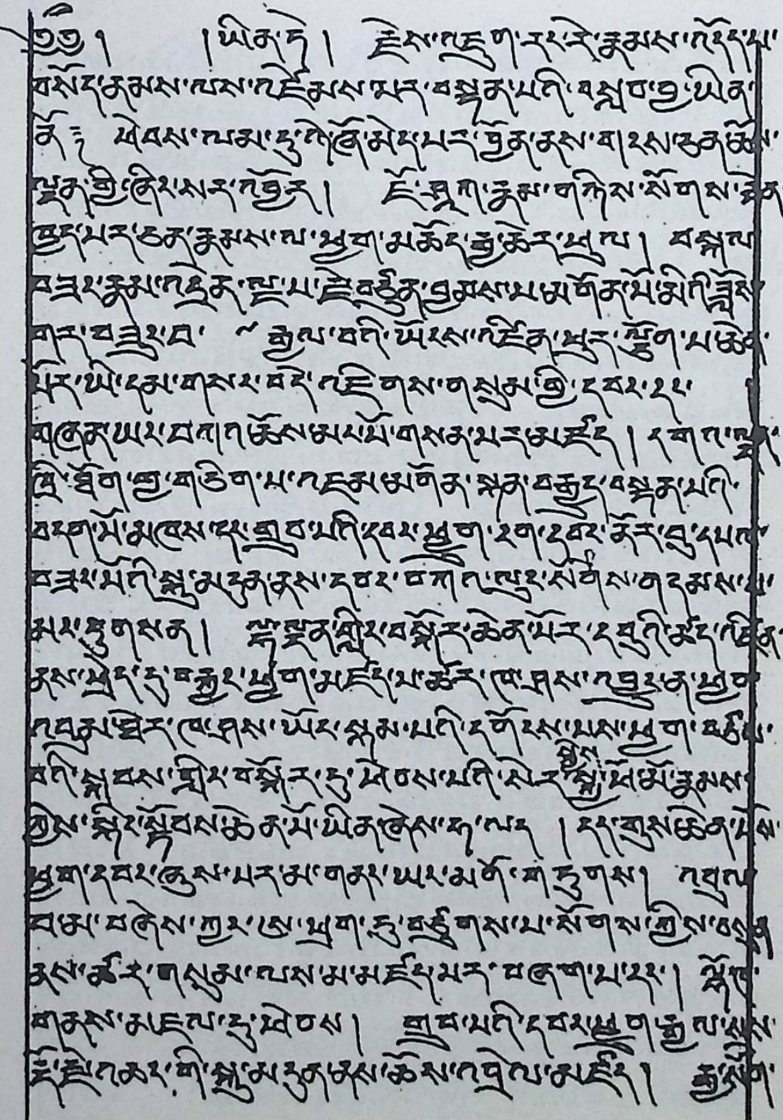


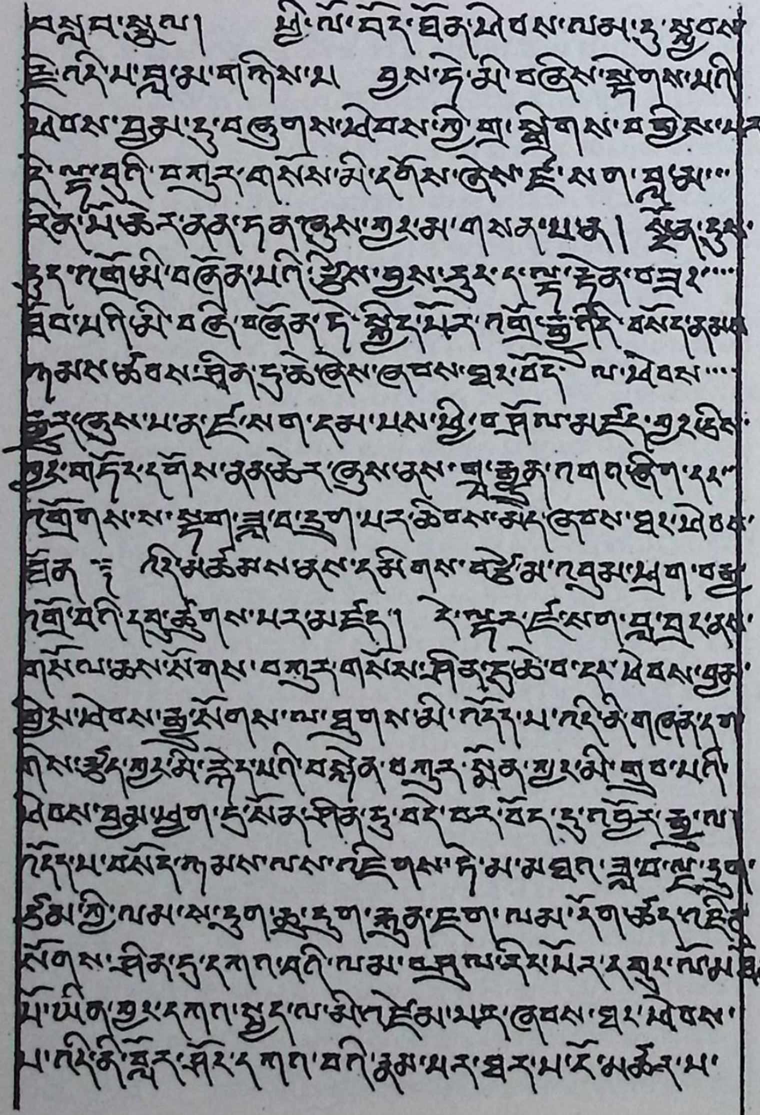


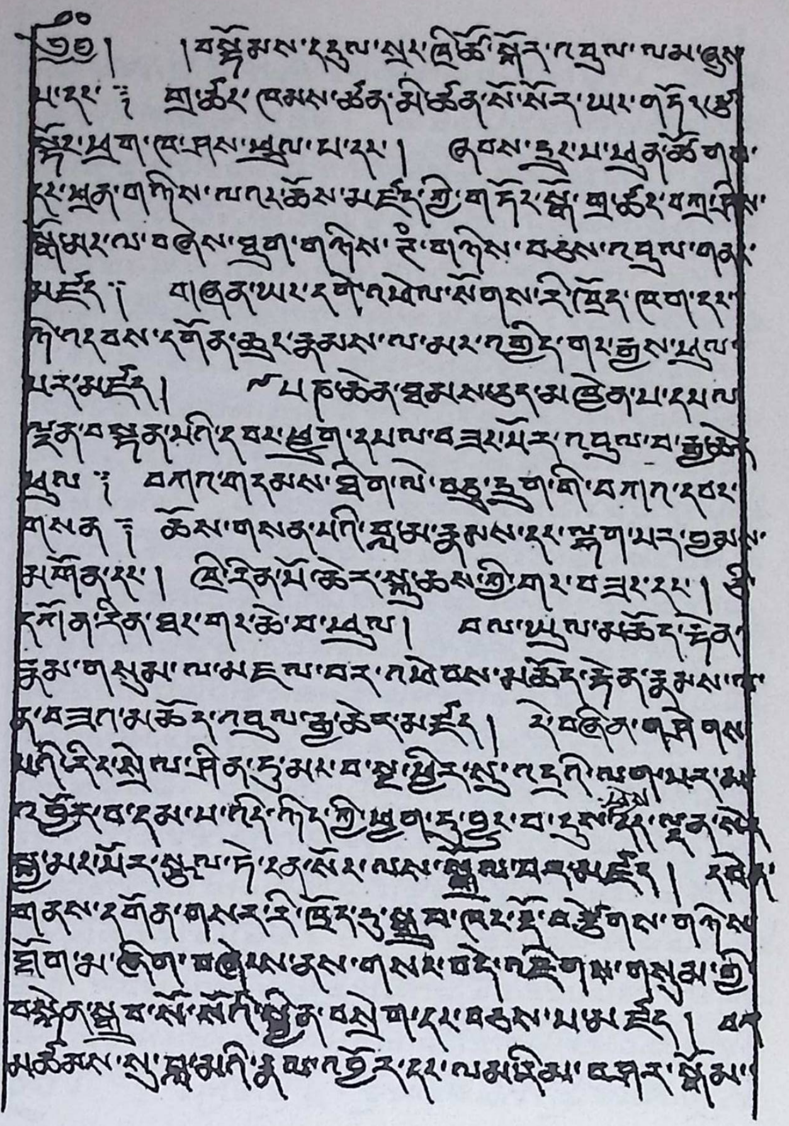
༄༅། །མཁས་གྲུབ་ཆེན་པོ་ཨ་ཀཱ་ཏི་ཕྲེ་ཡ་བློ་བཟང་པོའི་རྗེ
ཡུལ་བཟང་པོ་སོགས་ཕྱོགས་རྣམས་དང་ལྷུག་མར་གནས་མ
དགེ་འདུན་ཚོགས་སྦྱོར་ཁེ་བ་ལ་བསྐུལ། དེ་ནས་ད་བྱར་དུས
དགོན་སྡེ་སོ་སོར་གདན་ཞུས་ཀྱིས་ཡི་དམ་ལྷ་ཡི་དབང་དང་རྗེས
གནང་། ཡུལ་ཚོ་སོ་སོར་འདོད་དམག་མེད་ཀྱི་འཁོར་ཁྲིད་དང་
སྡུག་ཕྱུ་པའི་དགག་སྐྱུར་སྒྲུབ་ནམ་ཀྱང་གཟིགས་རང་སོར་ལྡན་སྒྲོལ་དུ
རྗེས་གནང་སྩལ་ཅིང་། སྤྱིར་པ་ཡི་མོ་རྣམ་གཉེན་ཐམས
ཅད་ལ་མ་ཧཱ་འདོན་དགོས་ཀྱི་དམ་བཅའ་བཞེས་པ་དང་ཕྱིན
ལོ་རང་དགེ་སྐྱབ་ལྷ་གཡར་ཚར་དང་ཐམ་ཁ་རྗེད་རང་སོགས
ཕྱིར་དགོས་ཀྱི་བཀའ་ཤོབས་ཏེ་བཟང་པོའི་ལམ་ལ་བཀོད་དེ།
ཐུལ་དེ་ནས་མ་ཧཱ་གྲངས་གསོག་གི་ལེས་གྲངས་པ་དག་དུང
ཕྱུར་གྲངས་བསགས་མང་པོ་བྱུང་འདུག །སྐར་ཚོ་སྦྱིལ
བཀྲ་ཤིས་ཆོས་སྒྲིལ་དུ་ཕེབས། རྗེ་སྟོང་འཛིན་པ་དང་དགེ་འདུན
རྣམས་ལ་འདོད་ཚོགས་མང་དུ་སྩལ་ནས་ཡེ་ཆ་ཡོད་བཞིན་དུ་སྐོར
མི་སྤྱད་བླ་བ་བརྒྱད་པར་ཞབས་ཕྱིན་ཀྱིས
དེ་བོ་རྩེ་ལྷུར་འབྱོར་འཕྲུལ་རྫས་ཀ་མཁྱེ་ད་རིན་པོར་ཆ་སྒྱུར
ཁྲི་ཚོ་གཅིག་དངུལ་རྒྱང་གི་འབུལ་བ་ཕུལ་ཐར་གདན་ས་ཆེན
པོའི་དགེ་འདུན་ལ་བསྙེན་བཀུར་གྱི་མཐུན་རྐྱེན་སྦྱར་བས་ལྷ
ཁྱུང་ཁེ་དེ་དེར་ལ་བཀའ་དྲིན་ཤིན་ཏུ་ཆེན་པོ་བྱུང་ཚེས་ཤིན་ཏུ
མཁས་ལ་ཚོར་ཆེན་པོ་བྱུང་། སྐུ་བས་རྗེ་དམ་པ་གཉིས་ནས
སྤྱན་ལ་འདང་གདན་སར་སློབ་གཉེར་གྱི་མཐུན་རྐྱེན་སྩལ་རྒྱའི
རྒྱལ་བཞེས། ཆོས་གླུའི་སློབ་གཉེར་བགྱི་དགོས་ཀྱི་བཀའ

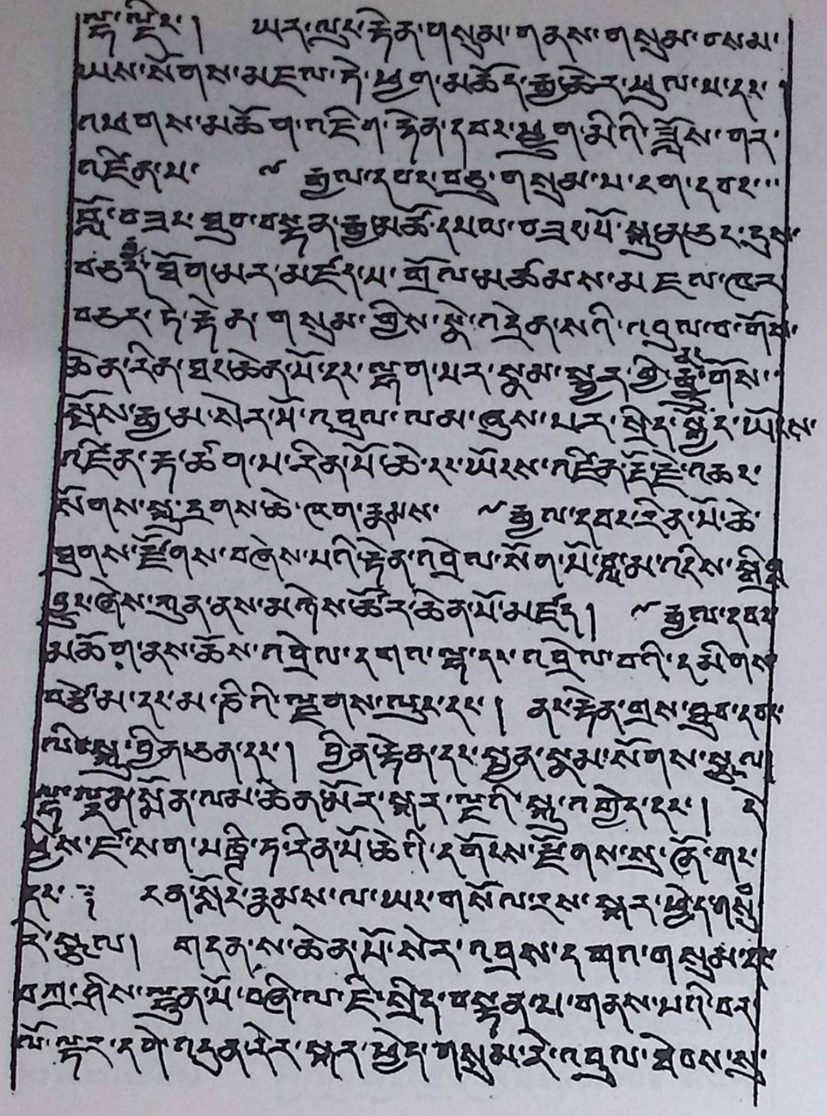


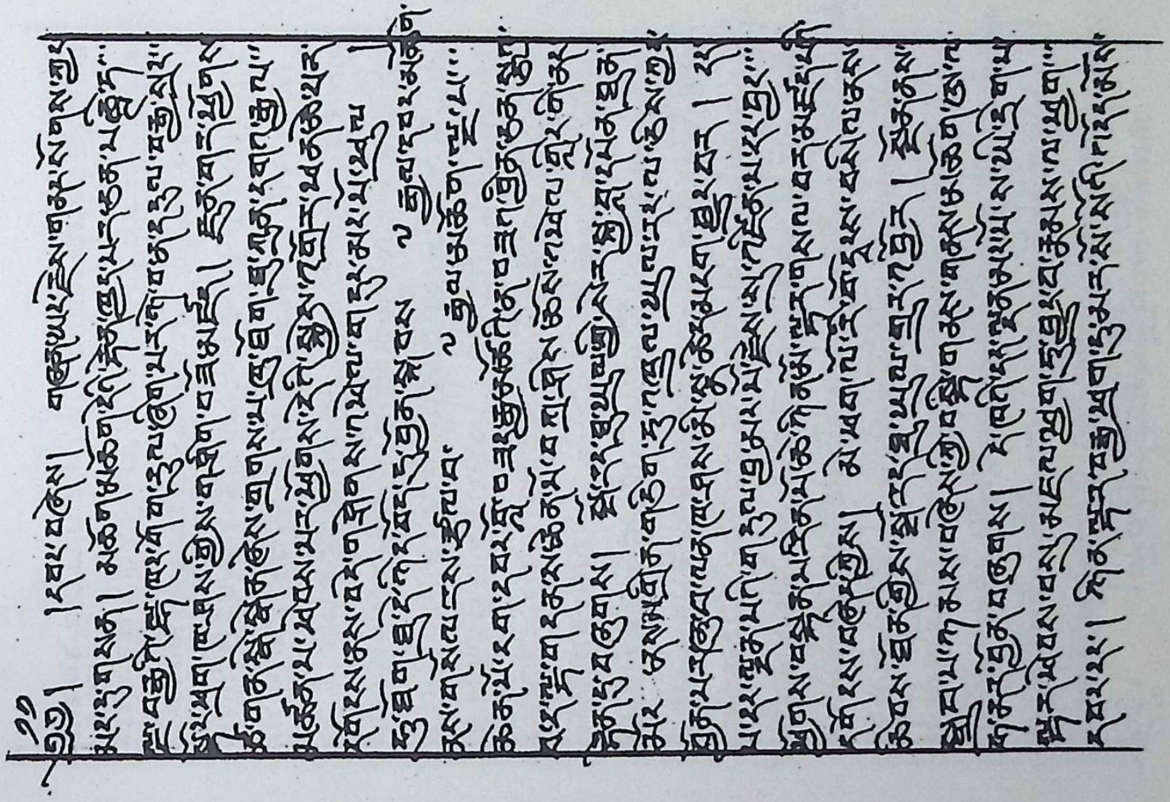
གྱི་རིམ་པ་དང་པོའི་ཁྲིད་བརྒྱུས་ཞིབ་རྒྱས་ཞུས་ཏེ་དམ་པའི
ཆོས་ཀྱི་བགོ་སྐལ་ཐོབ། སྐབས་འགྲོ་དང་བླ་མའི་རྣལ་འབྱོར
འབུམ་ཕྲེང་གྲངས་གསོག་གི་བཀའ་བསྐྱར་ཞིབ་རྒྱས་ཕྱུལ་བ
སྦྱར་ཞུས། མཁས་དང་གྲུབ་པའི་དབང་ཕྱུག་ཆེན་པོ་རྗེ་ལག
པཎྜི་ཏ་ཆེན་པོ་ཐོད་ཛོཾ་རས་སྐུ་ཚེ་བས་ཀྱི་ཁ་ལ་བསྒྱུར་པའི་ཁྱེར
ཀི་ཐོད་ཛོཾ་རས་སུ་བསྙེན་བསྒྱུར་རྒྱ་ཆེ་མཛད་ན་སྒམ་པའི་དགོས
པ་བཀའ་བགྲོས་སྙིང་ཐུས་རྟགས། ཕྱིན་ཀྱི་སྟོད་ལར་ཕྱིན
ནས། ཁྲིགས་བཅུའི་སར་རྒྱས་ཐམས་ཅད་མཆོད་པ་པས
བླ་མའི་བ་སྤུ་གཅིག་མཆོད་པའི་བསོད་ནམས་རྒྱ་ཆེ་བ་དང་བླ་མའི
དགོངས་པ་སྒྲུབ་ན་ལེགས་ཚོགས་ཆེ་བའི་སྐུལ་མར་དུ་གསུང
ནས་སྤྲོ་དང་སྤྲུར་འཕྲུལ་དུ་རྗེ་ཏུ་ཐོན་དགོས་སུ་ཕེབས་པར
བཀའ་ཕྱིན་དུ་བཟླ་དགའ་བས་ཁས་སྐྱེས་པར་མཁས་སྤྱོར
ཆེན་པོས་ད་བསོད་ནམས་ལྷ་བས་པོ་ཆེ་གསོག་རྒྱུ་ཡོད་གསུང་།
དེ་ནས་འཛིན་གྲྭ་ཚེས་པ་མི་གྱི་ཟླ་བ་བཅུ་གཅིག་པའི་ཚེས་དགུ
ཀིན་རི་བཙོ་ལྷ་ནས་ཞིབས་ཕྱིན། ལམ་བར་གངས་གྲུང་ཤིན
ཏུ་ཆེ་ཡང་དཀའ་ངལ་ལ་ཁྱད་དུ་བསད་ནས་ལམ་བགྲོད་ཟླ་བ
བཅུ་གཉིས་པའི་ནམ་གང་ལ་ཐོག་ཆེན་དགོན་དུ་ཕེབས་འབྱོར
ཉི་མ་པར་གདན་ས་ཆེན་པོ་རྣམ་གཉིས་སུ་ཕེབས། དབྱེར་དུས
ཏེ་རིར་ཚེ་བས་སྤྱོད་ཀྱིས་པཎྜི་ཏ་མཁན་པོ་བློ་བཟང་[illegible]དང་
ཨ་ན་ཕྲེ་ཡ་སྐལ་བཟང་དགེ་སློབ་སོགས་བུ་ཆེན་རྣམས་ཀྱིས
གདན་ཞུས་དགག་ལྡན་པ་རང་སྒྲུབ་སྦྱིར་དུ་རིན་འབྱུར་བྱུར
བཀའ་བརྒྱུད་སོགས་ཀྱི་བཀའ་ཆོས་ཅོར་གསལ་རྣམས་དང་

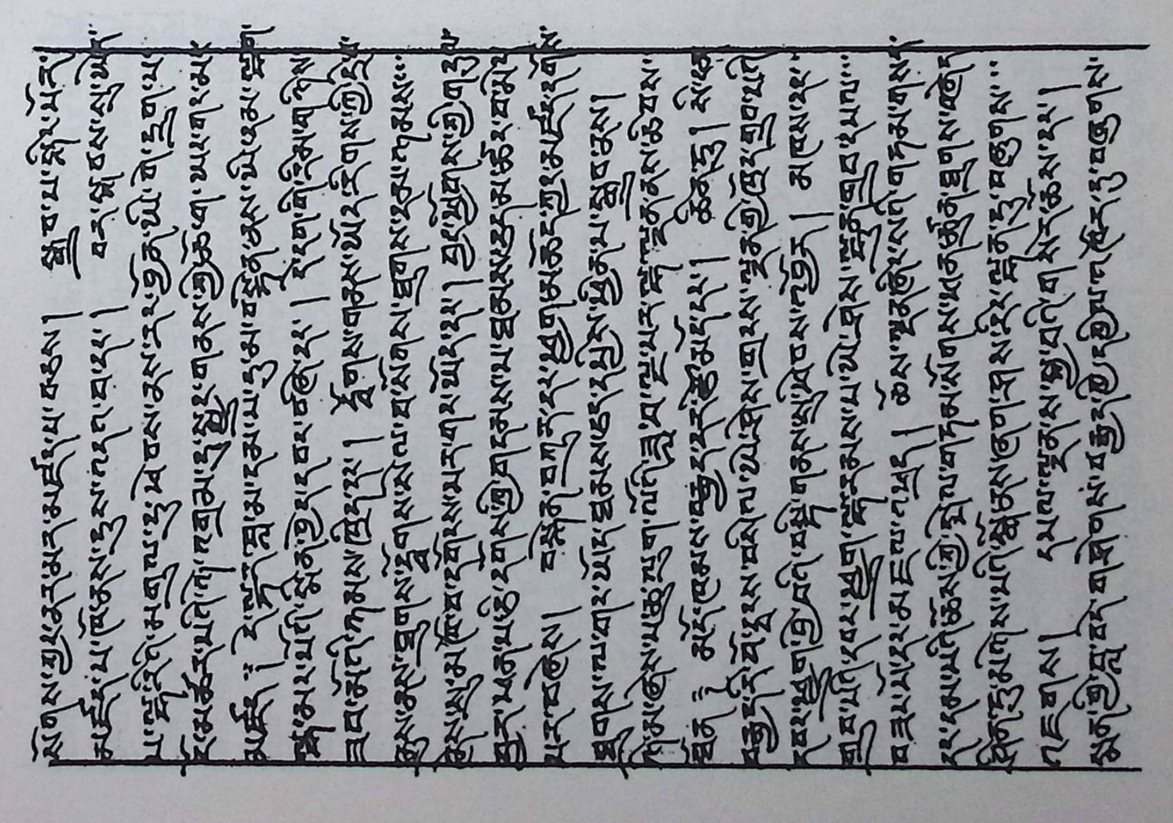


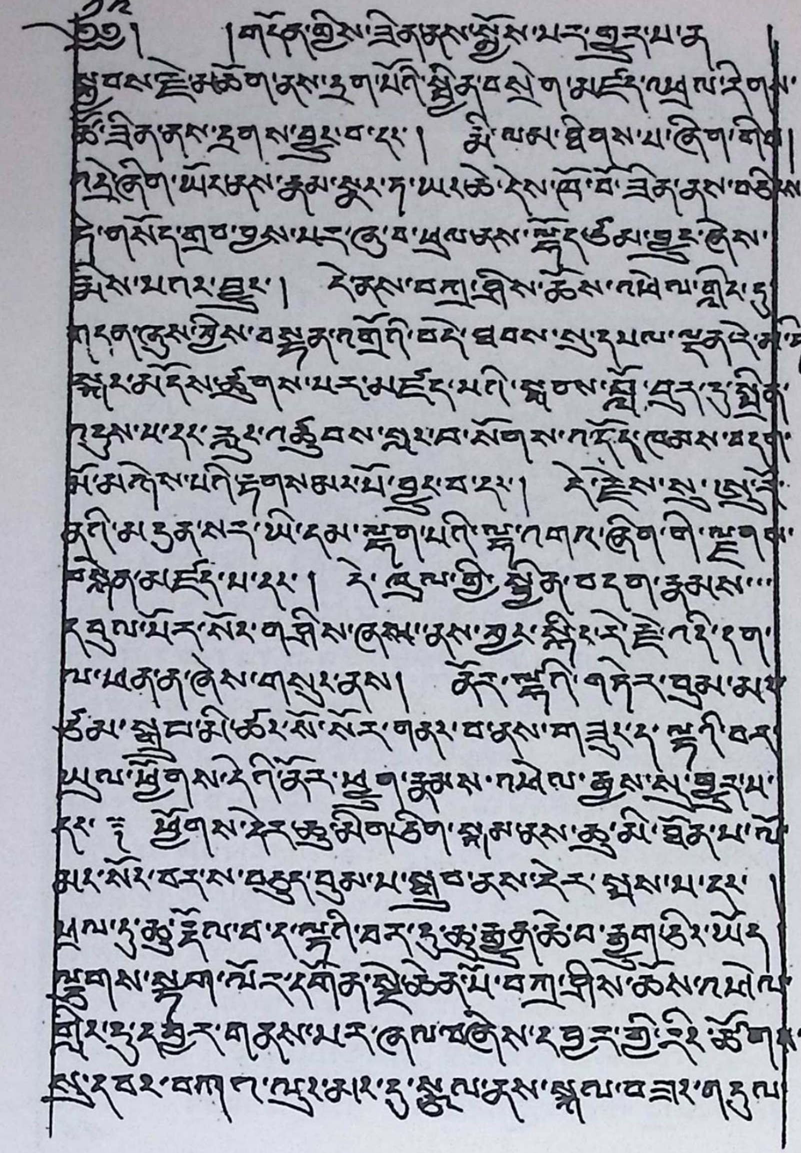


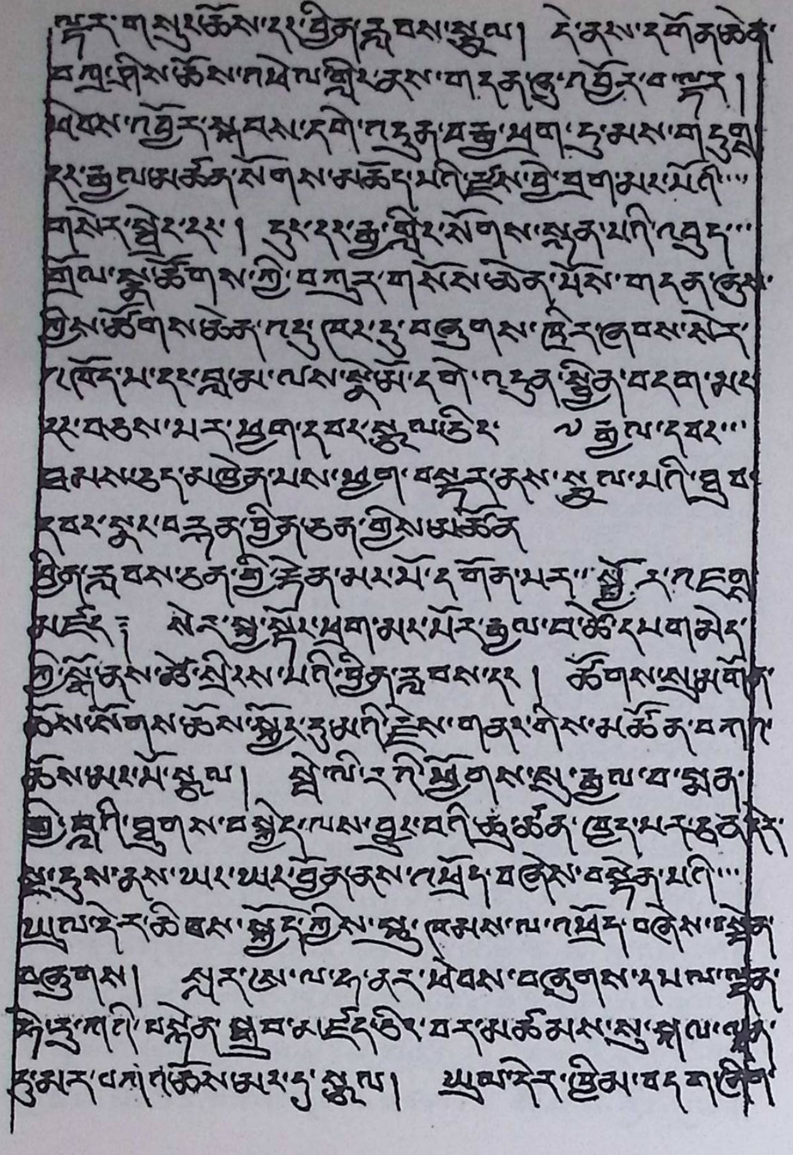


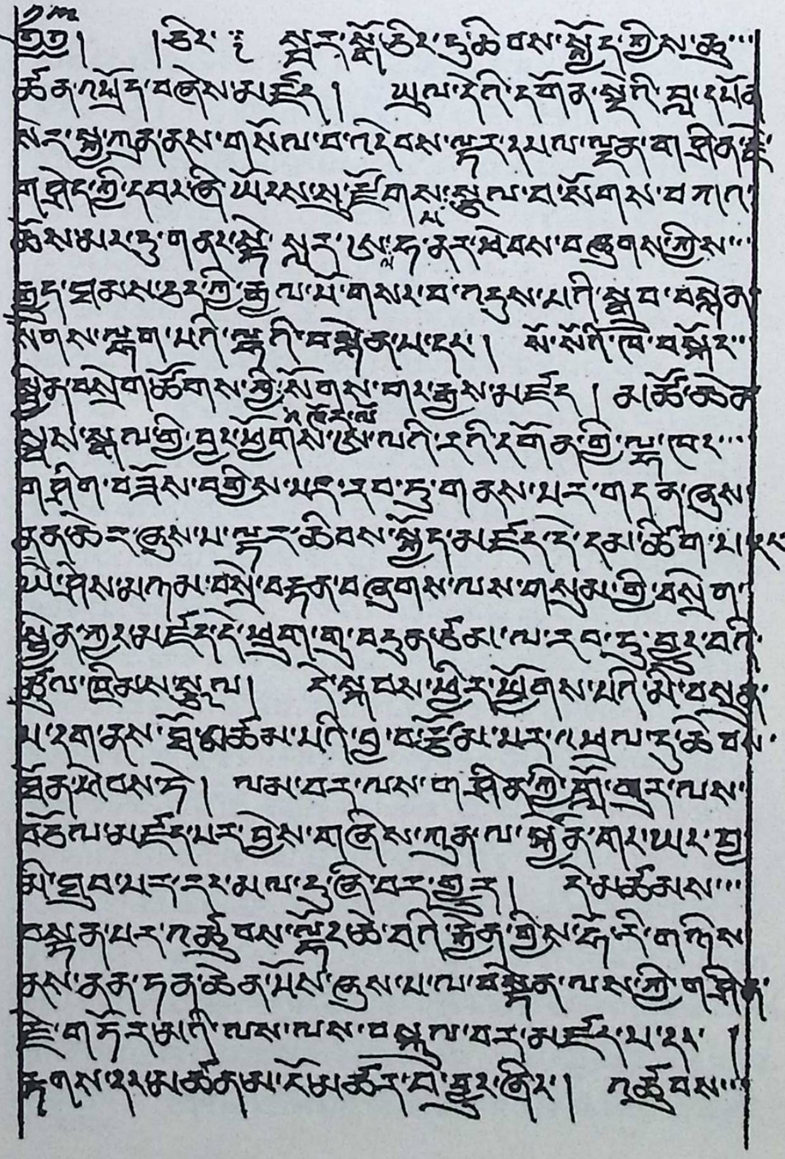


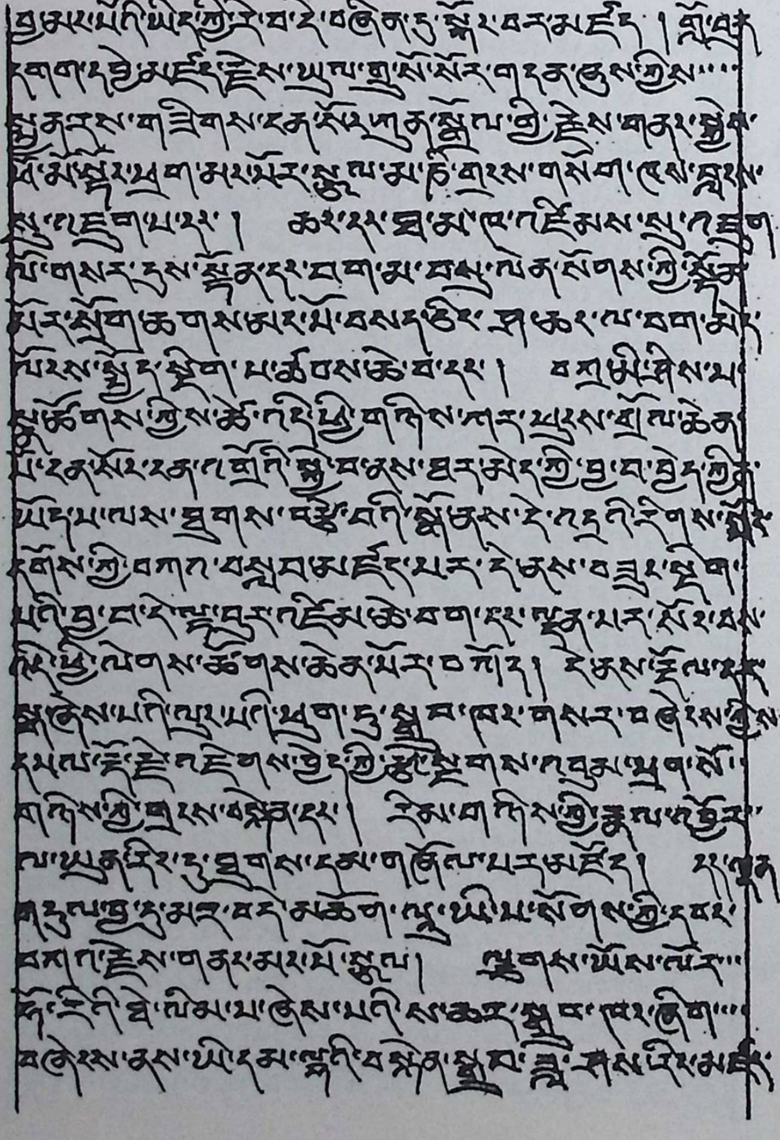


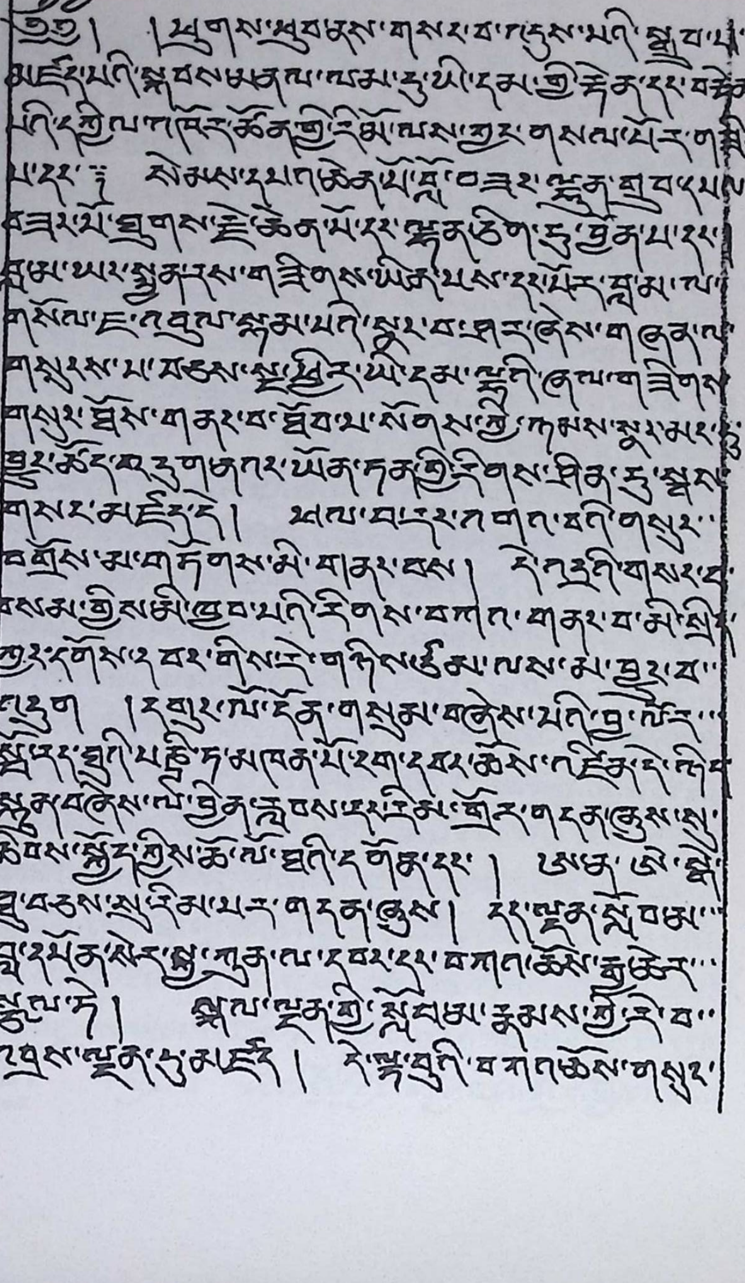


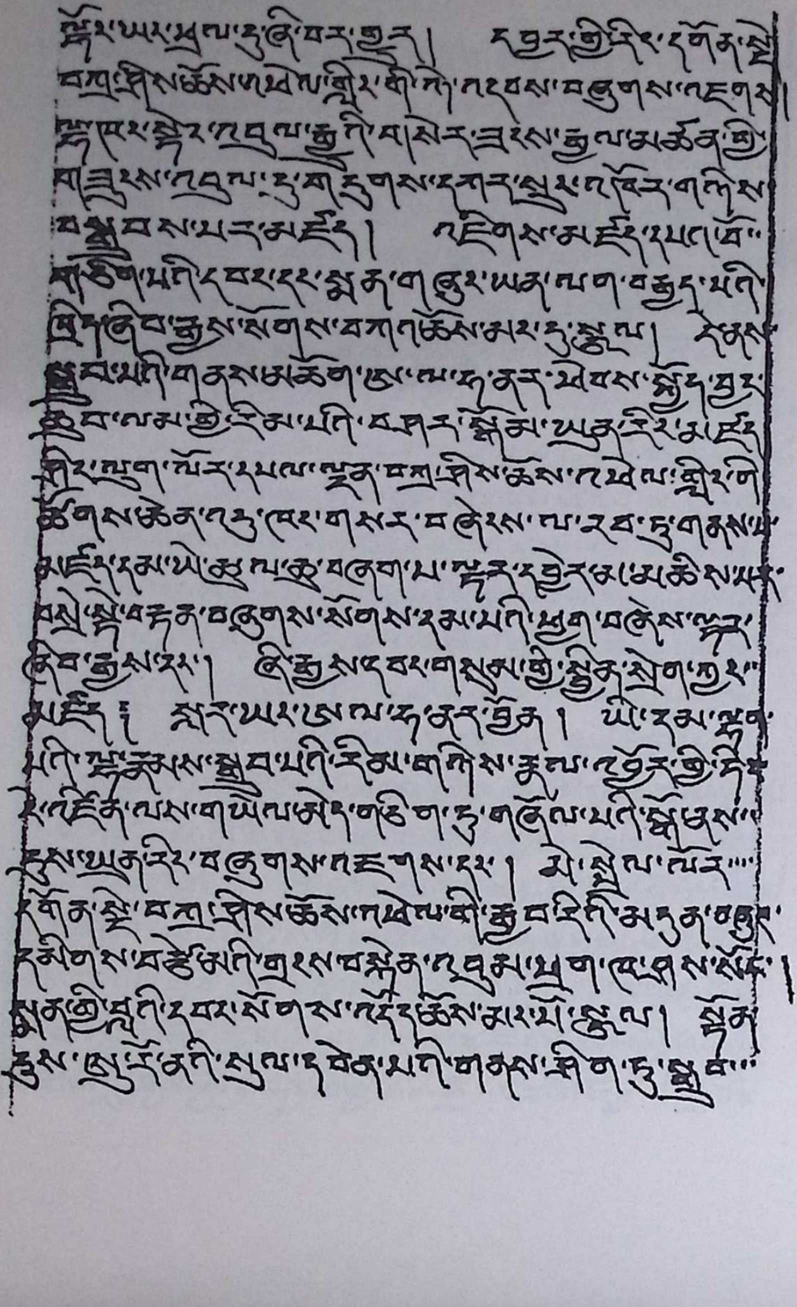


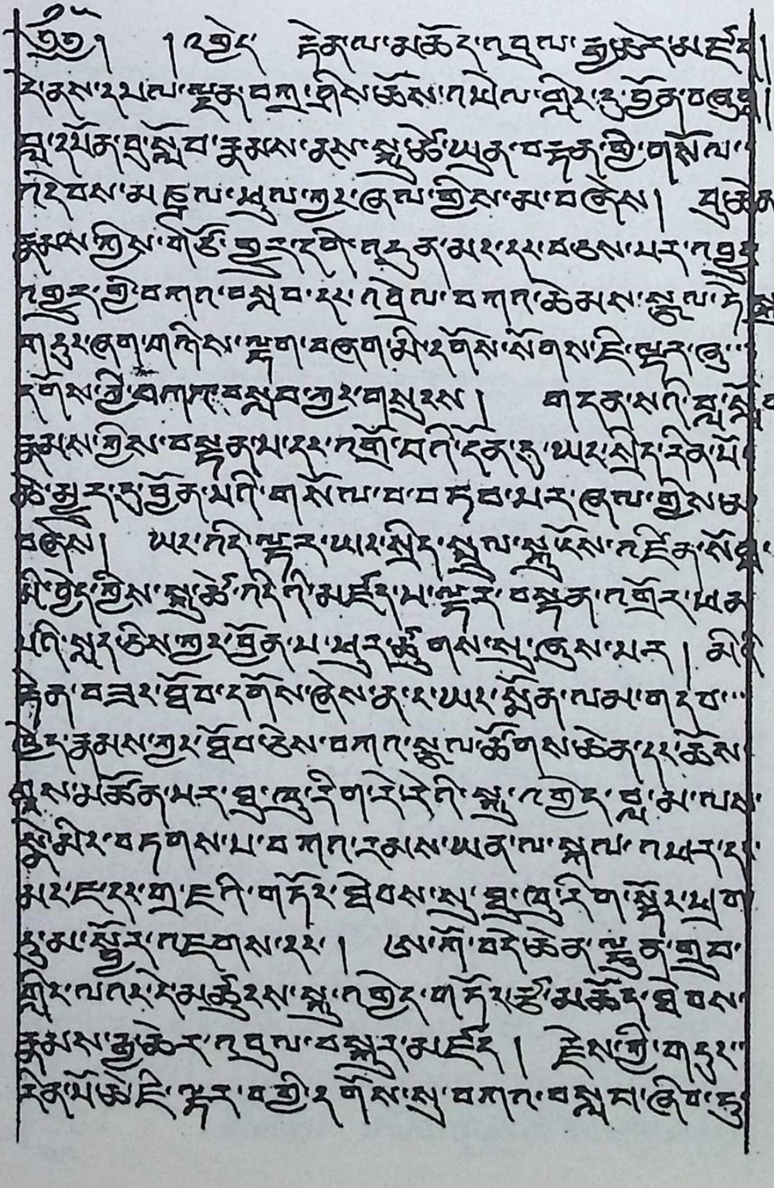


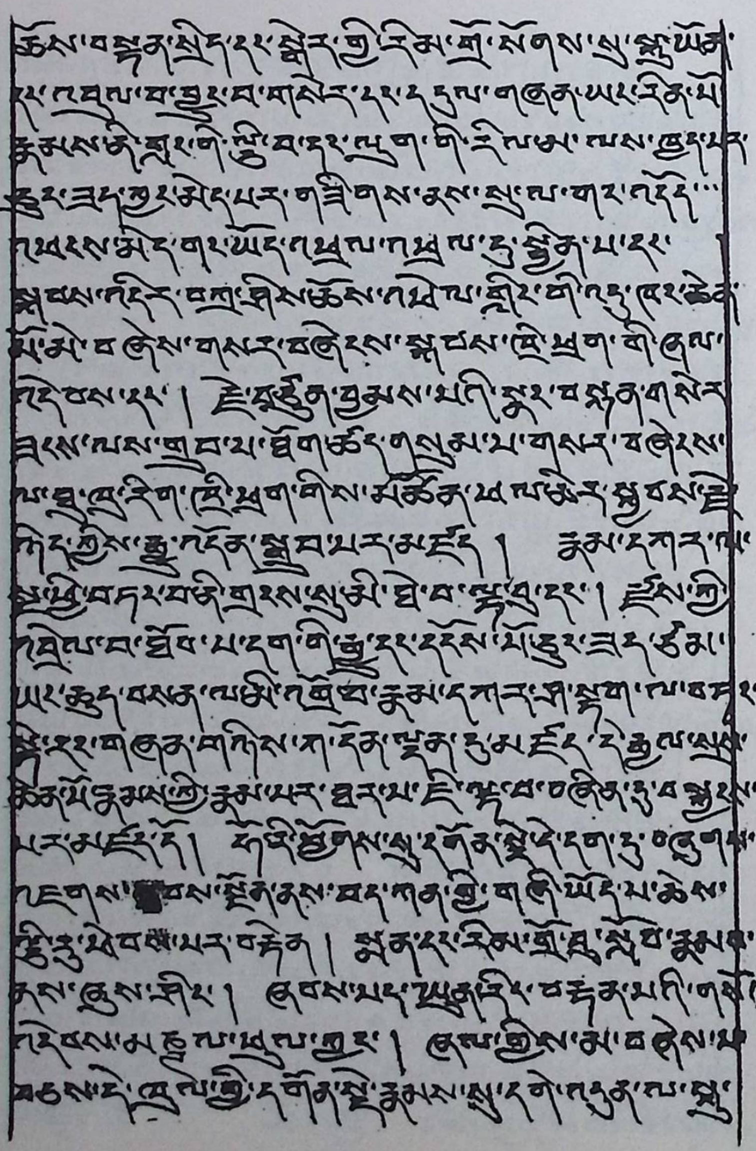


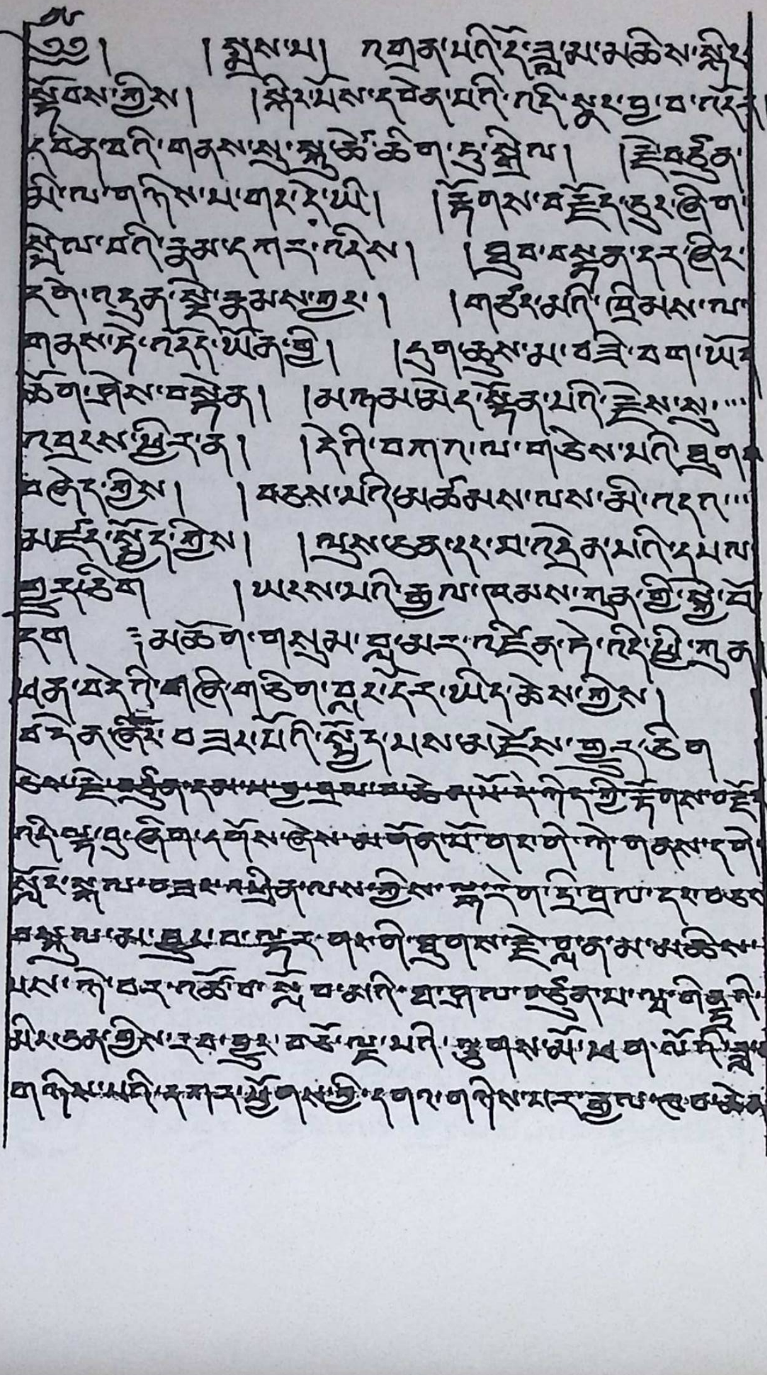




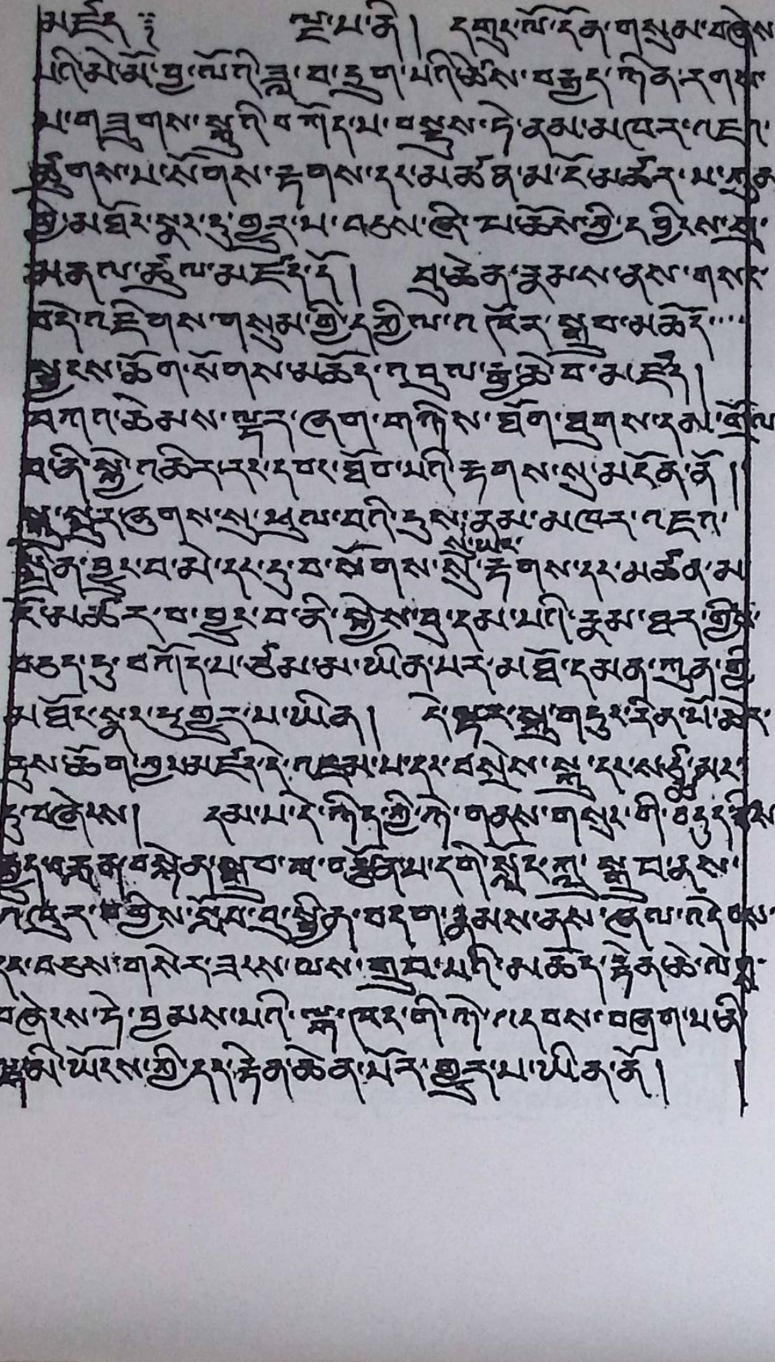




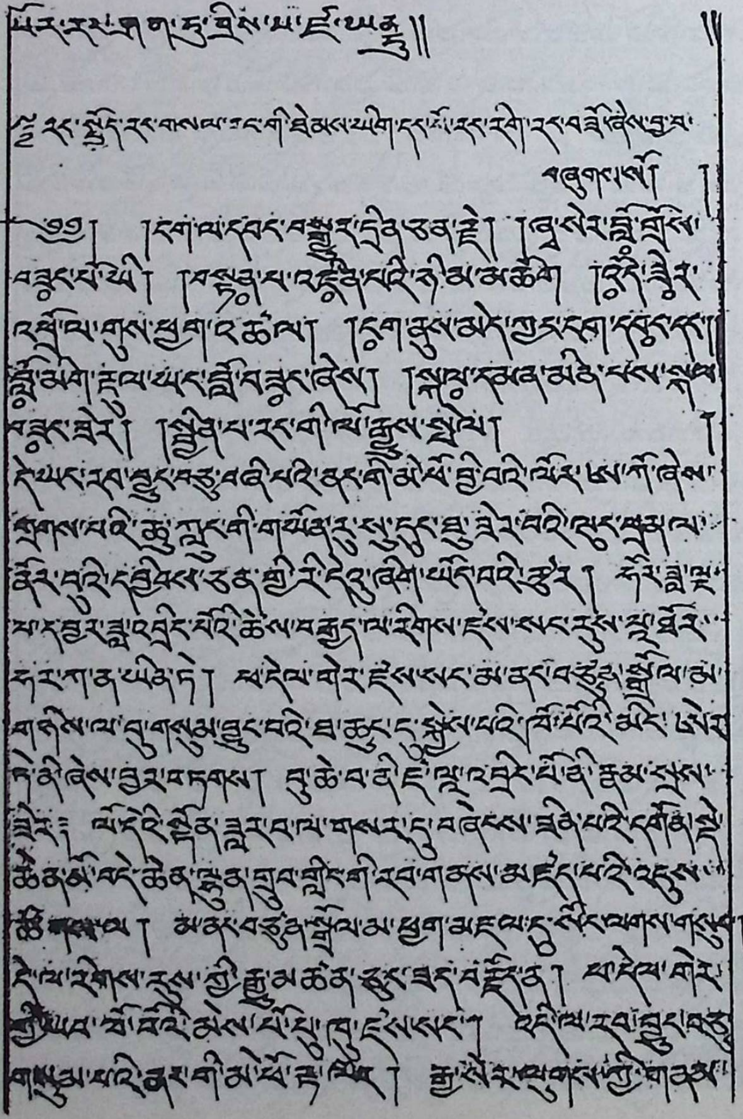




༄༅། །སྨོན་ལམ། འགྲན་པའི་ཟླ་མ་མཆིས་སྐྱོ
བས་ཀྱིས། །སྐྱེར་པོས་དཔེན་པའི་འདི་སྐྱུར་བྱ་བ་འདར
ཏུ་བཞིན་པའི་གནས་སུ་སྐུ་ཚེ་ཆིག་ཏུ་སྐྱེལ། །རྗེ་བཙུན
མི་ལ་གཉིས་པ་གར་རྡོ་ཡི། །རྟོགས་བརྗོད་ཆུར་ཞིག
སྐྱེལ་བའི་རྣམ་དཀར་འདིས། །ཐུབ་བསྟན་དར་ཞིང
རྟེན་འདྲེན་སྐྱེ་རྣམས་ཀྱར། །གཙོར་མའི་ཁྲིམས་ལ
གནས་ཏེ་འདར་ཡིན་ཀྱི། །དུག་ལྔས་མ་བཟི་བག་ཡོད
ཆེག་ཤེས་བསྟེན། །མཉམ་མེད་སྟོན་པའི་རྗེས་སུ
འབྲངས་ཕྱིར་ན། །དེ་ཡི་བཀའ་ལ་གཅེས་པའི་སྤྱོད
བཞེར་ཀྱིས། །བཙམ་པའི་མཚམས་ལས་མི་འདའ
མཛོད་སྤྱོད་ཀྱིས། །ལུས་ཅན་ཡང་པ་འདྲེན་པའི་དཔལ
གྱུར་ཅིག །ཡངས་པའི་རྒྱལ་ཁམས་ཀུན་གྱི་སྐྱེ་བོ
དག ༔མཆོག་གསུམ་བླ་མར་འཛིན་ཏེ་འདིར་ཕྱི་ཀུན
ཞན་པར་ཀེ་ཞི་གཅིག་བྲང་དང་ཡིད་ཆེས་ཀྱིས།
བདེན་ཚིག་བཟང་པའི་སྨོན་ལམ་མཛད་ཀྱུར་ཅིག
~~ཅེས་རྗེ་[illegible]~~ [illegible] རྟོགས་བརྗོད
འདི་ལྷ་བུ་ཞིག་དགོས་ཞེས་མགོན་པོ་བར་གེ་ཀེ་གནས་དགེ
སློང་སྐལ་བཟང་བསྟན་འཛིན་ལས་ཀྱིས་ སྐུ་ཏེ་ག་དྲི་བྲག་པ་དགའ་ཚང
བསྐུལ་མ་བྱུང་བ་ལྟར་ བར་གི་ཐུགས་རྗེ་བླ་མ་མཆིས
པས་ཀེ་བར་འཚོ་བ་སྨྲ་བ་མའི་ཡ་གྲལ་བཙུན་པ་ལྷ་གེ་ཏུ་ནི
མིར་ཅན་གྱིས་རབ་བྱུང་བཅོ་ལྔ་པའི་ཤུགས་ཡོ་ཤག་ལོ་ཏི་ཟླ
གཉིས་པའི་དཀར་ཕྱོགས་ཀྱི་དགའ་གཉིས་པར་རྒྱལ་ཚ་བཅེམ



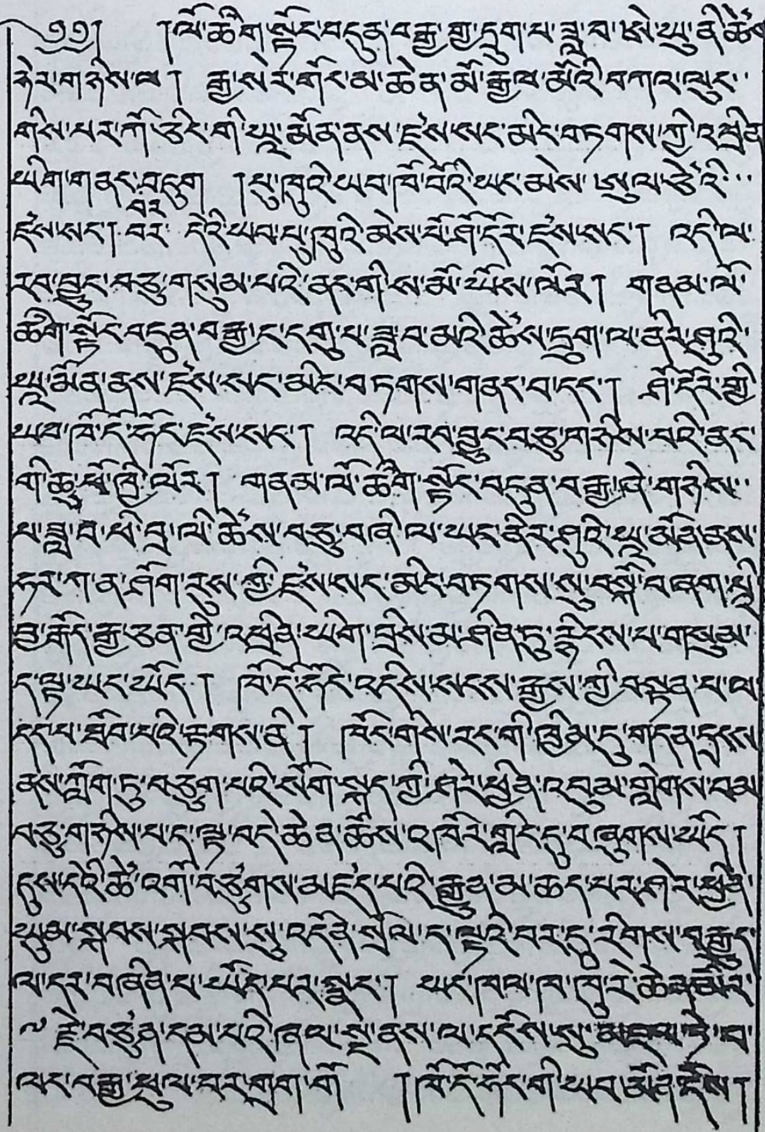
མཛོད་༔ ལྷ་པ་ཏེ། དགུང་ལོ་དོན་གསུམ་བཞེས
པའི་མི་ལོ་བྱ་ལོའི་ཟླ་བ་དྲུག་པའི་ཚེས་བརྒྱད་ཀྱིན་དགའ
པ་གཟུགས་སྐུའི་བཀོད་པ་བསྡུས་ཏེ་ནམ་མཁའ་འཛུ
ལྟོགས་པ་སོགས་རྟགས་དང་མཚན་མ་ངོ་མཚར་པ་སྟོན
གྱི་མཐར་ལྟར་དུ་གྱུར་པ་འཚལ་ཞེ་བ་ཚེས་ཀྱི་དབྱིངས་སུ
མཉལ་ཚུལ་མཛད་དོ། །བུ་ཆེན་རྣམས་ནས་གསར
བའི་འཇིགས་གསུམ་གྱི་དཀྱིལ་འཁོར་སྒྲུབ་མཆོད
སྦྱངས་ཚིག་སོགས་མཆོད་འབུལ་ཉུང་ཚེ་བ་མཛད།
བཀའ་ཆེམས་ལྟར་ཞུག་གཉིས་ཐོག་བྲག་ལ་དམ་བྱོལ
བཞི་སྐྱོ་འཆེར་པར་དབར་ཐོབ་པའི་རྟགས་སུ་མངོན་ནོ།
[illegible] ཚུགས་སུ་ཕུལ་བའི་དུས་རྣམ་མཁར་འཇའ
ཀྱིན་བྱང་བ་མེ་དང་དུ་བ་སོགས་སྐྱེ་རྟགས་དང་མཚན་མ
ངོ་མཚར་བ་བྱུང་བ་ནི་སྐྱེས་བུ་དམ་པའི་རྣམ་ཐར་གྱི
ཆེད་དུ་བཀོད་པ་ཙམ་མ་ཡིན་པར་མཐོ་དམན་ཀུན་གྱི
མཐོང་སྣང་དུ་གྱུར་པ་ཡིན། དེ་ཕྱིར་སྐུ་གདུང་རིན་པོ་ཆེ
ལྷས་ཚོགས་ཀྱིས་མཛོད་ཏེ་འཁྲམ་པ་དང་བསྲེལ་ལྷ་དང་སཱུ་མར
དུ་བཞེངས། རམ་པ་ཏི་ཀོ་ཀྱི་ཀེ་གཙུག་གཤུང་གི་བཙུ[illegible]
[illegible] བསྟན་པ་བཞེངས་ཏེ་ཆོས་སྐྱོང་ཀླུ་ མཆོད་པ་རྣམས་
[illegible] ཀྱིས་སྦྱིན་བདག་རྣམས་ཀྱིས་ཞལ་འདེབས
ར་བཙམས་གསེར་ཟངས་ལས་གྲུབ་པའི་མཆོད་རྟེན་ཆེ་ལ་སྐུ
བཞེངས་ཏེ་བྲམས་པའི་ལྷ་ཁང་གི་ཀེ་དབུས་བཞུགས་པ་མི
ལྷ་མི་ཡོངས་ཀྱི་དད་རྟེན་ཆེན་པོར་གྱུར་པ་ཡིན་ནོ།



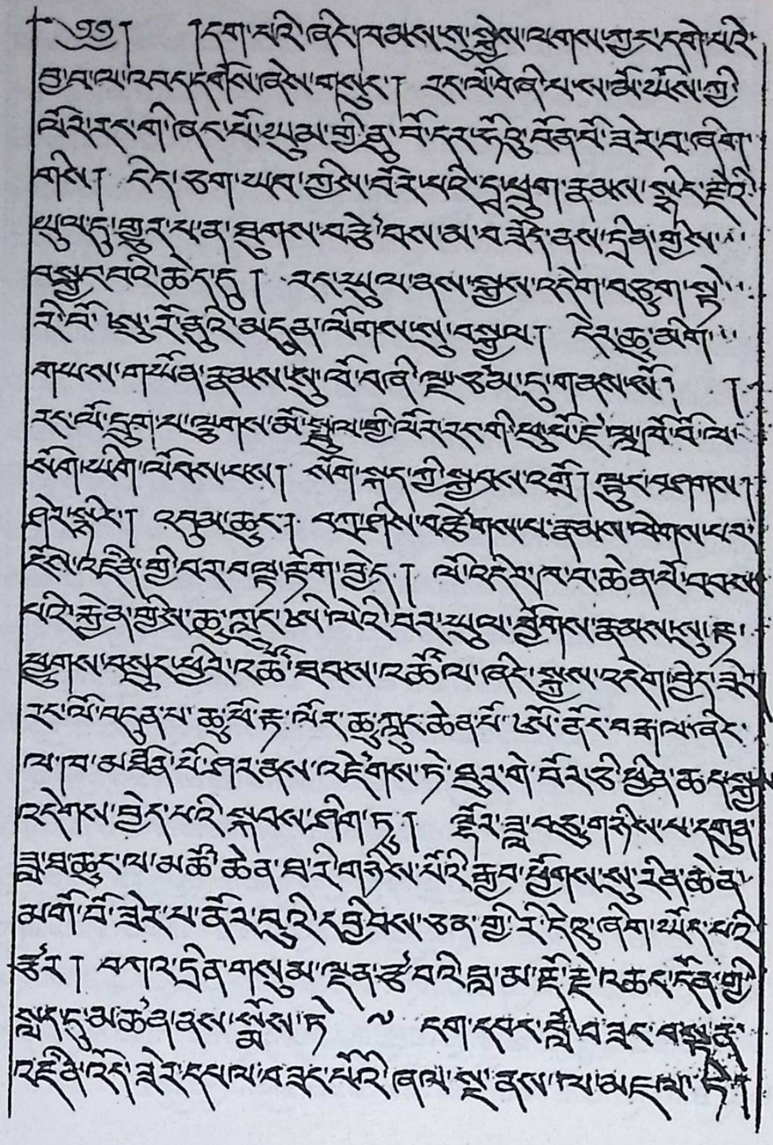
ཡོར་རྫས་ཀ་ག་ཏུ་ཁྲིམས་པ་ཛ་ཡ་ཀྲྀ།།

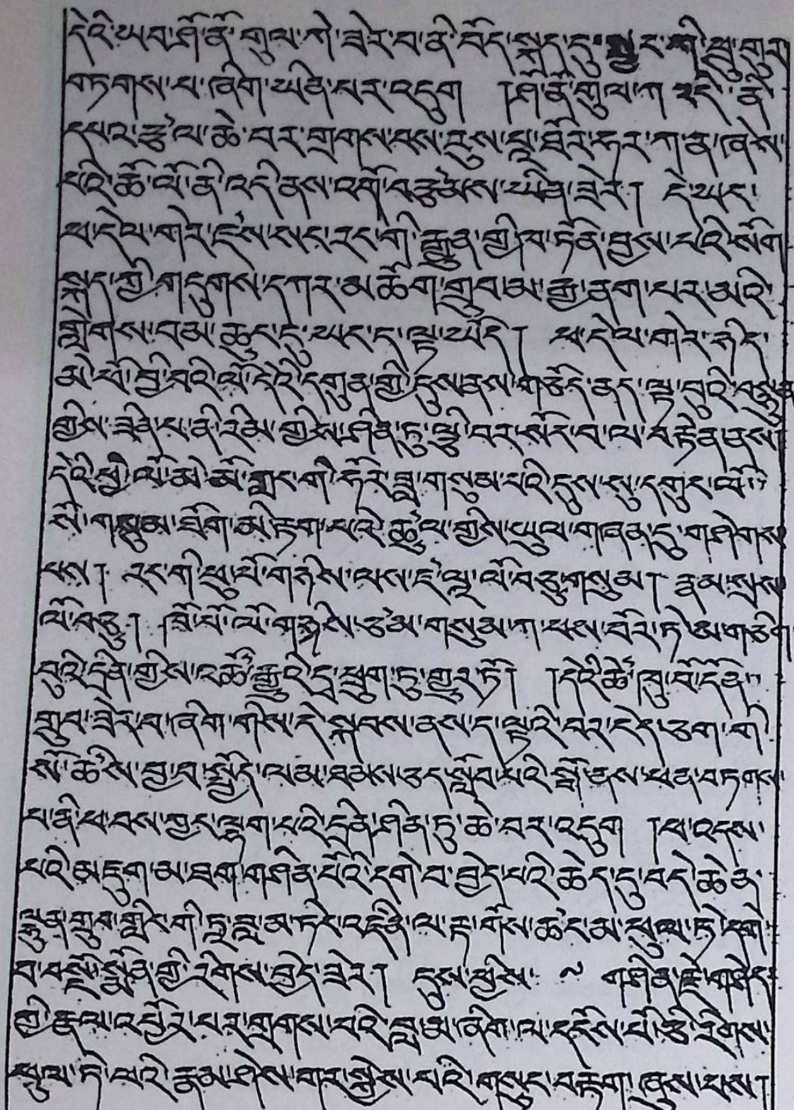
༄ རང་སྐྱིད་རང་གསལ་ལ་ཁང་གི་ཐེམས་ཡིག་དར་རྒྱས་རང་རིག་རང་བཟི་ཞེས་བྱ་བ་
བཞུགས་སོ། །

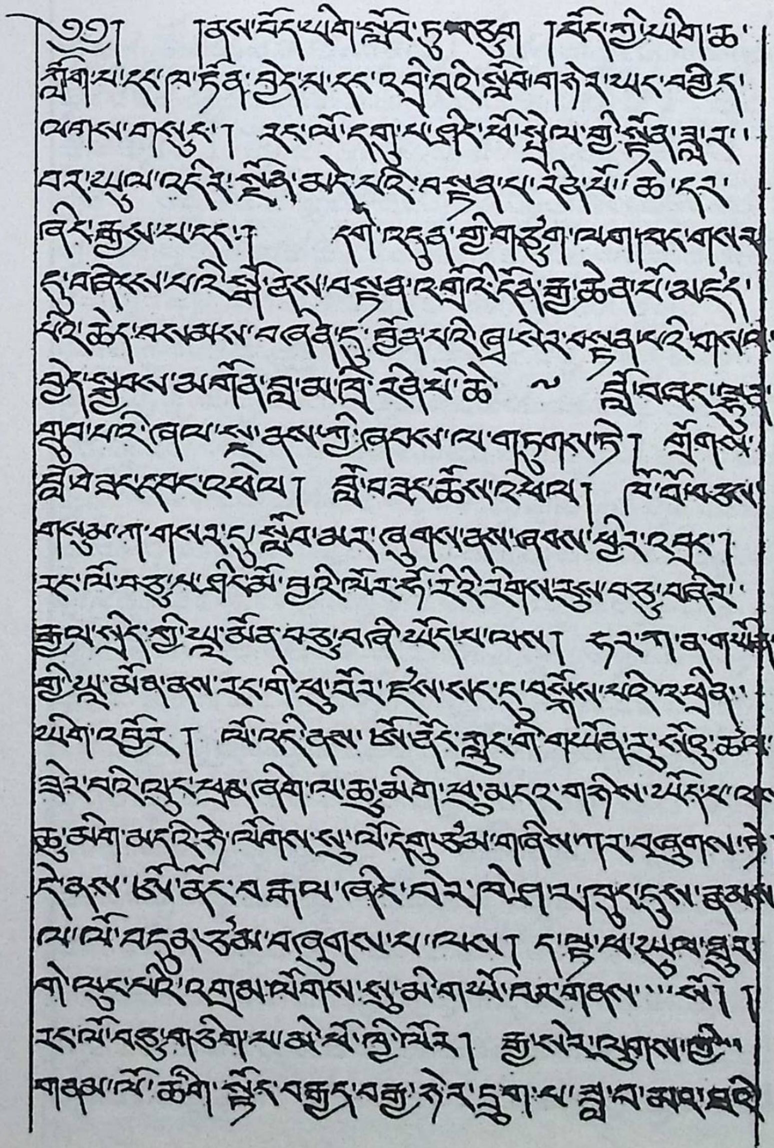
༄༅། །དགེ་ལ་དབང་བསྒྱུར་དྲིན་ཅན་རྗེ། །བླ་མེར་བློ་གྲོས་
བརྟེན་པ་ཡི། །བསྟན་པ་འཛིན་པའི་ནེ་མ་མཆོག །ངོར་ཉིར་
འགྲོ་ལ་ཤུས་ཕྱག་འཚལ། །ངག་རྒྱུས་མེད་ཀྱང་རབ་དད་དབུང་ངས།
བློ་མིག་རྟུལ་ཡང་བློ་བརྟུར་ཞེས། །སྐྱུ་ཁམས་མེ་ཚེ་པས་སློབ་
བརྟུར་བྱེར། །སྨྲིན་པ་རང་གི་ལ་རྒྱུས་སྤྱོད།
དེ་ཡང་རབ་བྱུང་བཅུ་བཞི་པའི་ནང་གི་མེ་ཕོ་བྱི་བའི་ལོར་ཞམ་ཀོ་ཞེས་
གྲགས་པའི་རྒྱུ་ཀླུང་གི་གཡོན་དུ་ས་དང་ཕྲུ་ཐེར་བའི་ལུང་ཕྲན་ལ་
ཉེར་བུའི་དཔེ་ཁྲིམས་ཅན་གྱི་རི་དྭགས་ཞིག་ཡོད་པའི་སྟེང་། །དེར་བླ་ལྷ་
པ་དབྱར་བླ་འབྲིང་པོའི་ཆེས་བརྒྱད་ལ་རིགས་རྫས་པར་རུས་སྐྱ་ཐོར་
ནར་ཀ་ན་ཡིན་ཏེ། །མ་རེལ་གེར་རྫས་པང་མ་ནང་བརྩོན་སྒྲོལ་མ་
གཉིས་ལ་བུ་གསུམ་བྱུང་བའི་ཐ་ཆུང་དུ་སྐྱེས་པའི་བོ་པོའི་མིང་ཚེར་
ཏེ་ནི་ཞེས་བྱར་བཏགས། །བུ་ཆེ་བ་ཏེ་ཧེ་ལྷ་འབྲེར་པོ་ནི་རྣམ་རྒྱས་
བྱེར། །ཕོ་དེའི་སྟོན་བླར་བ་ལ་གསར་དུ་བཞེངས་བཞེ་པའི་དགོན་པ་
ཆེན་མོ་བདེ་ཆེན་ལྷུན་གྲུབ་གླིང་གི་རབ་གནས་མཛད་པའི་འདུས་
ཚོགས་ལ། །མཁན་བརྩོན་གྲོལ་མ་ཐུབ་མཛད་ལ་དུ་སེར་ལགས་གསུང་།
དེ་ལ་རིགས་རུས་ཀྱི་རྒྱ་མཚན་ཟུར་ཟང་བཟོ་སྟན། །མ་དེལ་གེར་
ཀྱི་ཡབ་ཐོ་བའི་མེས་པོ་སྤུ་ཏུ་རྫས་པང་། །འདི་ལ་རབ་བྱུང་བཅུ་
གསུམ་པའི་ནང་གི་མེ་ཕོ་རྟ་[illegible] །རྒྱ་སེ་ར་ཁ་ཀན་ཀྱི་གཙམ་

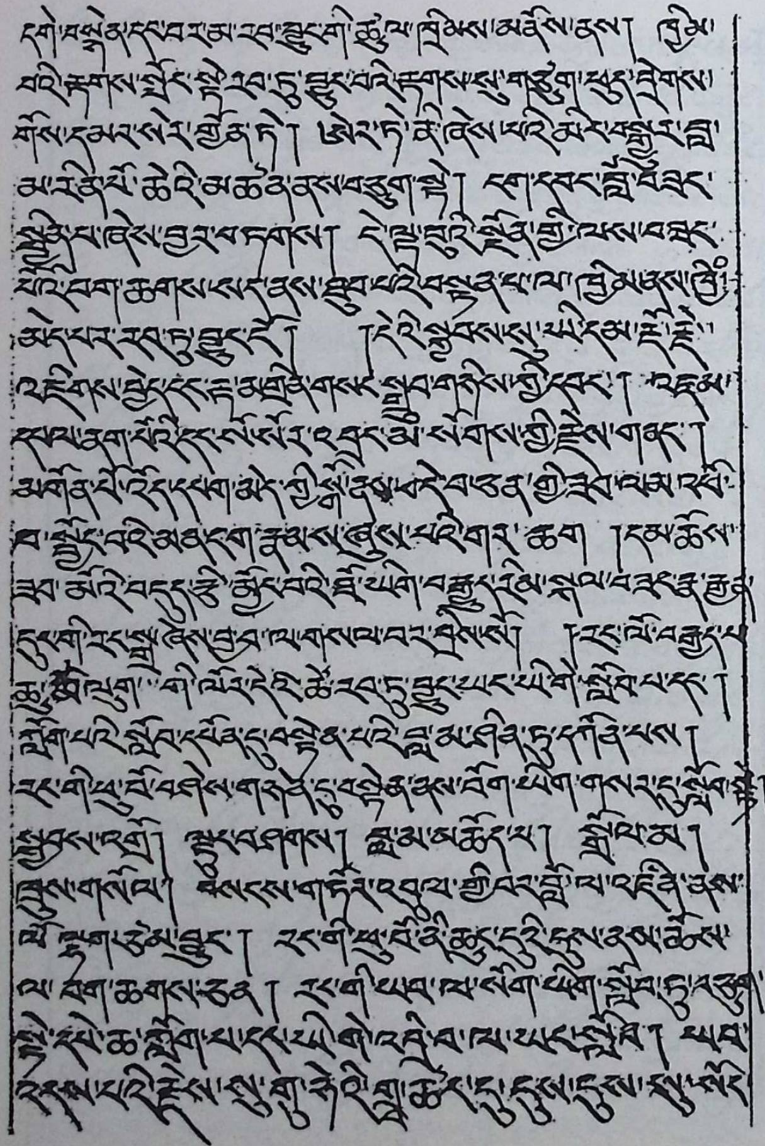


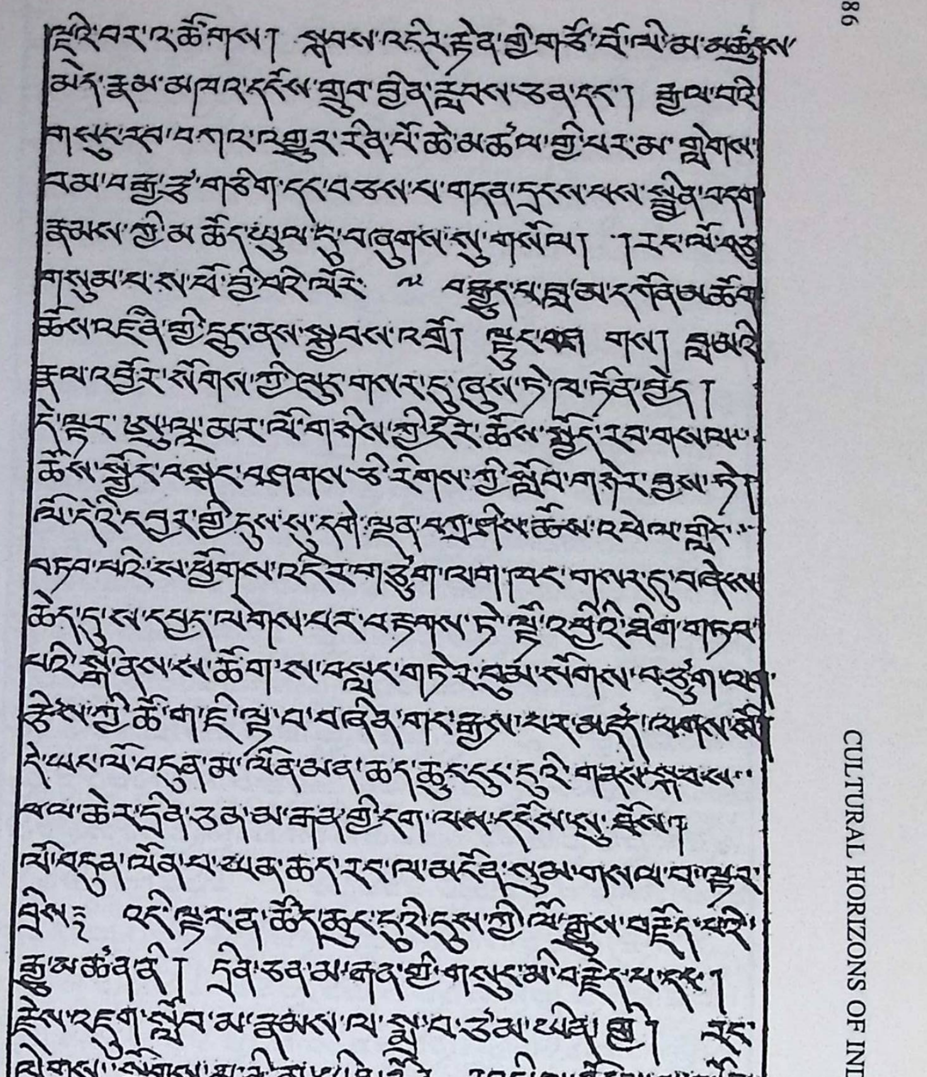
༄༅། །ཡོ་ཆིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་གྱ་དྲུག་པ་ཟླ་བ་ཕྱེ་ཡུ་ནི་ཚེས་
ནེར་གཉིས་ལ། །རྒྱ་སེར་གོར་མ་ཆེན་མོ་རྒྱལ་མོའི་བཀའ་ལུང་
གིས་པར་ཀོ་ཅེར་གི་ཡུ་མོན་ནས་རྫས་པང་མེ་བཏགས་ཀྱི་འབྲེལ་
ཡིག་གནང་བརྟུག །ཕུ་ཐུའི་ཡབ་ཁོ་བོའི་ཡང་མེས་ཕྱུ་ལ་ཅེ་རི་
རྫས་པང་། བར་ དེའི་ཡབ་ཕུ་ཐུའི་མེས་པོ་ཞི་དེར་རྫས་པང་། །འདི་ལ་
རབ་བྱུང་བཅུ་གསུམ་པའི་ནང་གི་ས་མོ་ཡོས་ལོར། །གནམ་ལོ་
ཆིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་ང་དགུ་པ་ཟླ་བ་མའི་ཚེས་དྲུག་ལ་ནུ་ཕུའི་
ཡུ་མོན་ནས་རྫས་པང་མེ་བཏགས་གནང་བ་དང་། །ཤེ་དེར་གྱི་
ཡབ་ཁོ་ར་ཏོ་རྫས་པང་། །འདི་ལ་རབ་བྱུང་བཅུ་གཉིས་པའི་ནང་
གི་ཆུ་མོ་ཕྱི་ལོར། །གནམ་ལོ་ཆིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་ཞེ་གཉིས་
པ་ཟླ་བ་ཕེ་བྲ་ལི་ཚེས་བཅུ་བཞི་ལ་ཡང་ཞེར་ཕུའི་ཡུ་མོན་ནས་
ཏར་ཀ་ན་ཞིག་ནས་ཀྱི་རྫས་པང་མེ་བཏགས་སུ་བསྐོ་བ་བཀག་ཕྱི་
བྱ་ཐོག་རྒྱ་ཅན་གྱི་འབྲེལ་ཡིག་གྲོས་མ་ཞིག་ཏུ་རྟེངས་པ་གསུམ་
དཔལ་ཡང་ཡོད། །ཁོ་དེ་རྫེར་འདྲེས་པས་རྒྱལ་གྱི་བསྟན་པ་ལ་
དགའ་ཐོབ་པའི་རྟགས་ནི། །ཁོང་གིས་རང་གི་ཁྱིམ་དུ་གདན་དྲངས
ནས་གྲོགས་ཏུ་བཅུག་པའི་སོག་སྐད་ཀྱི་ཤེར་ཕྱིན་འབུམ་གླེགས་བམ་
བཅུ་གཉིས་པ་དང་ལྷ་བང་ཆེན་ཆོས་འཁོར་གླིང་དུ་བཞུགས་ཡོད། །
ཏུས་དེའི་ཚེ་འགག་བཙུགས་མཛད་པའི་རྒྱུན་མཆོད་པར་ཤེར་ཕྱིན་
ཡུམ་སྟ་བས་རྐ་བས་སུ་འདོན་གྲོལ་ད་ལྷའི་བར་དུ་རིགས་བརྒྱུད་
ལ་དར་བཞིན་པ་ཡོད་པར་སྣང་། །ཡང་ཁལ་ཁ་ཐུར་ཆེ་ཞིང་
རྗེ་བཙུན་དམ་པའི་ཞབས་སྐྱེ་ནས་ལ་དངོས་སུ་མཇལ་[illegible]བ་
ལས་བརྒྱ་ཕྲལ་བར་ཕྲག་གོ །ཁོ་དེར་གི་ཡབ་མེན་རྗེས།

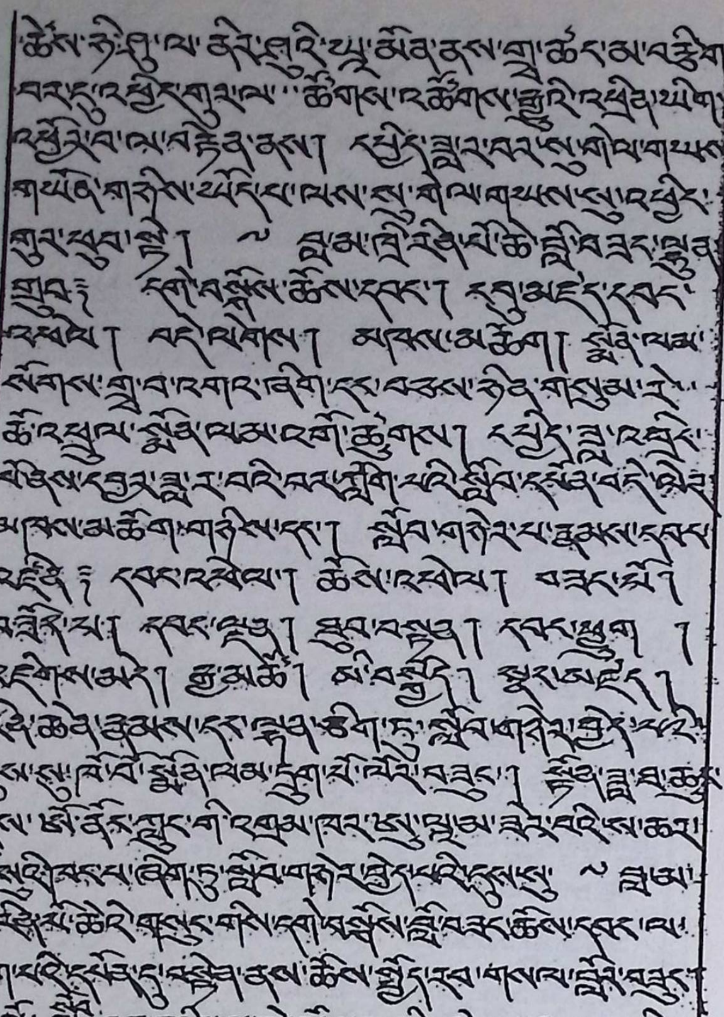


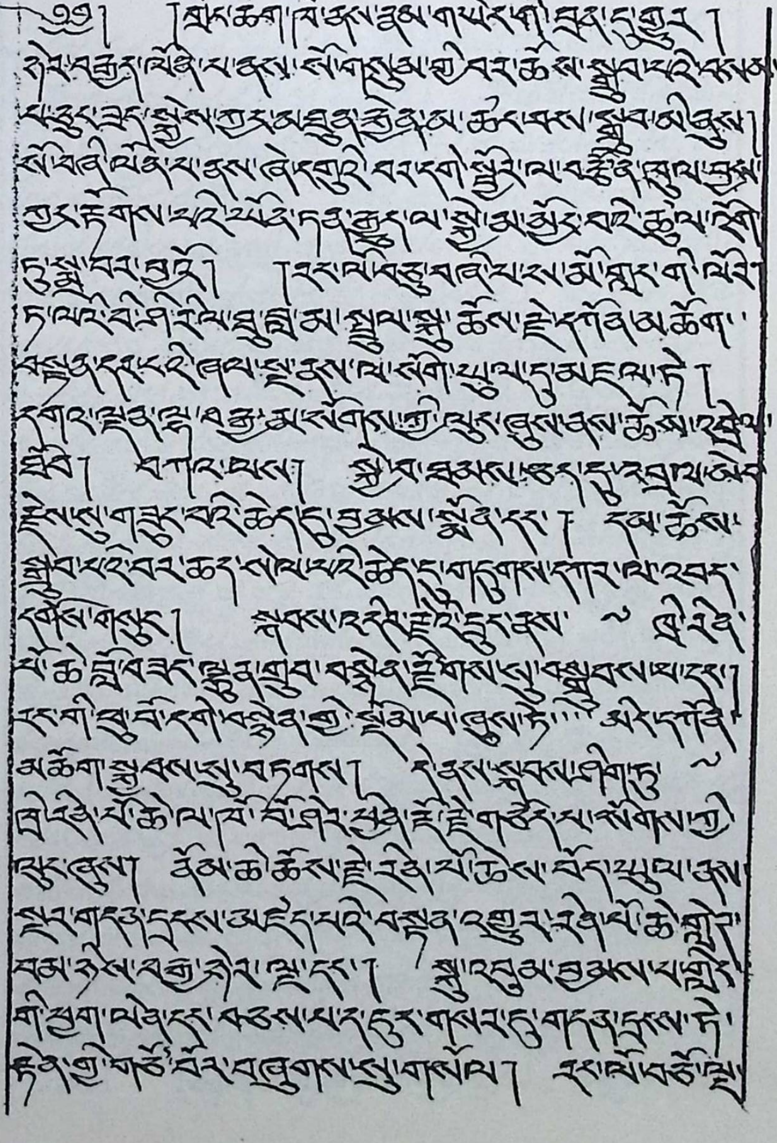


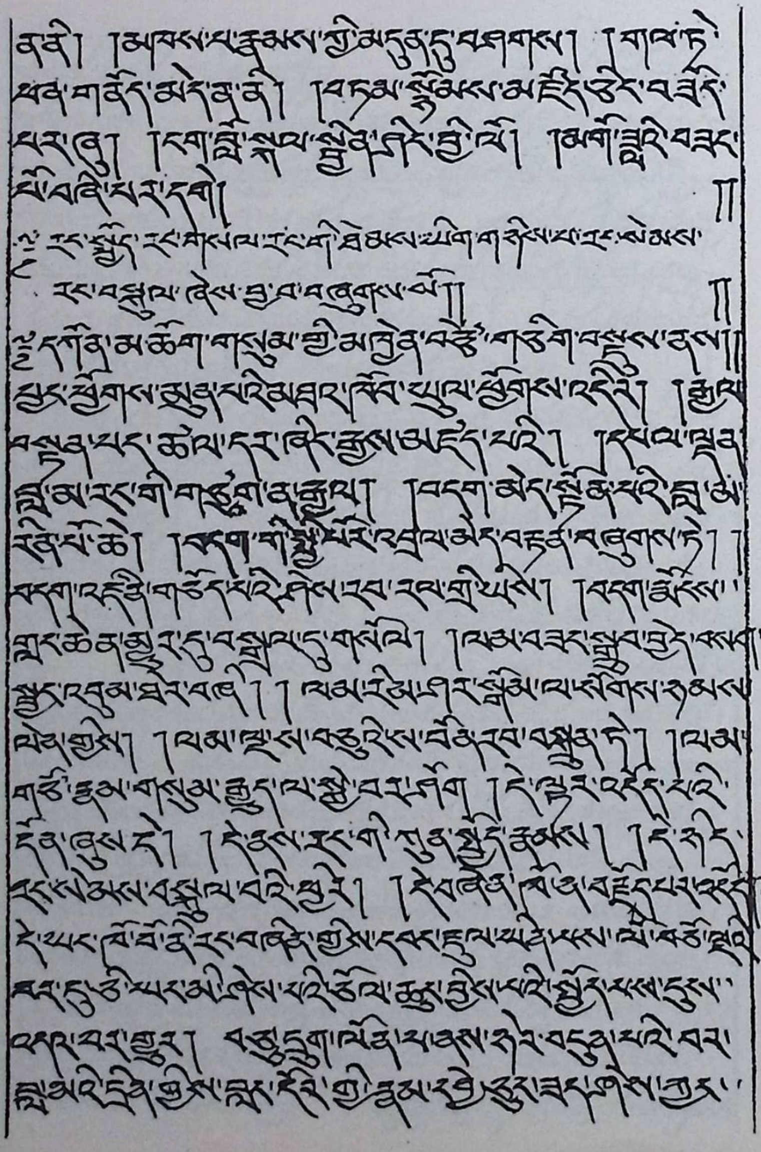


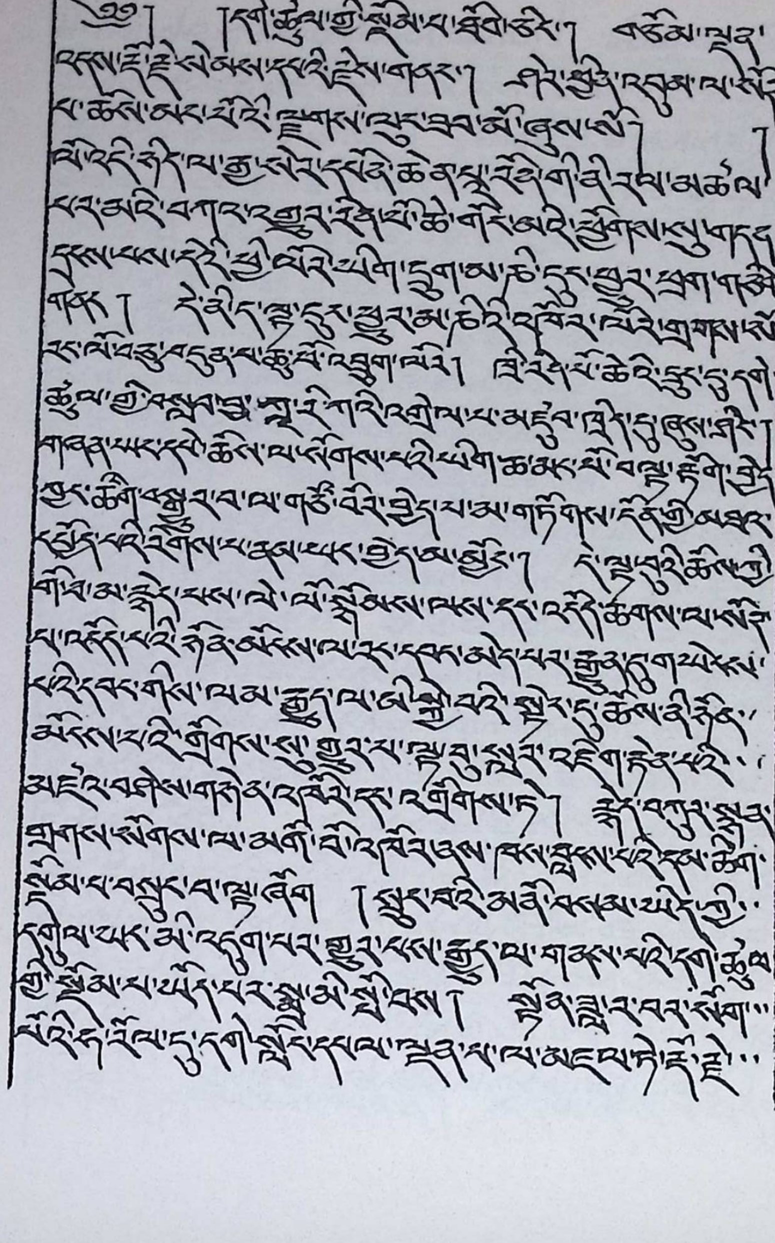


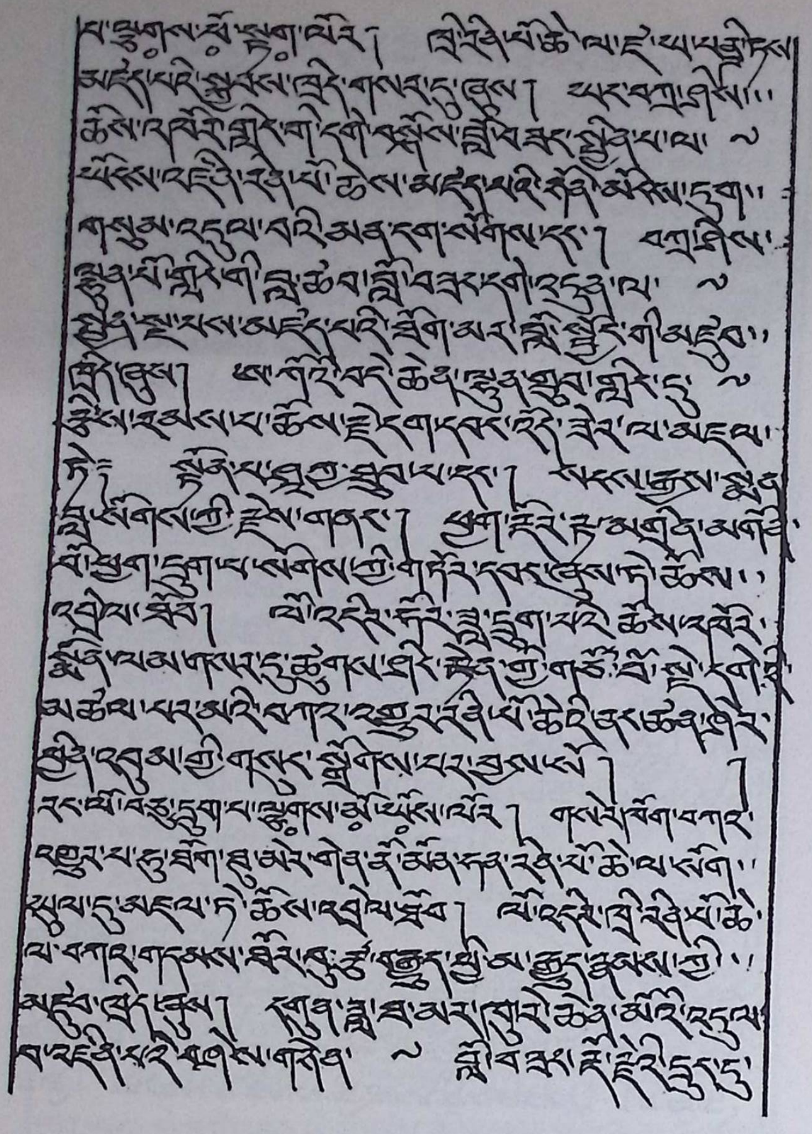


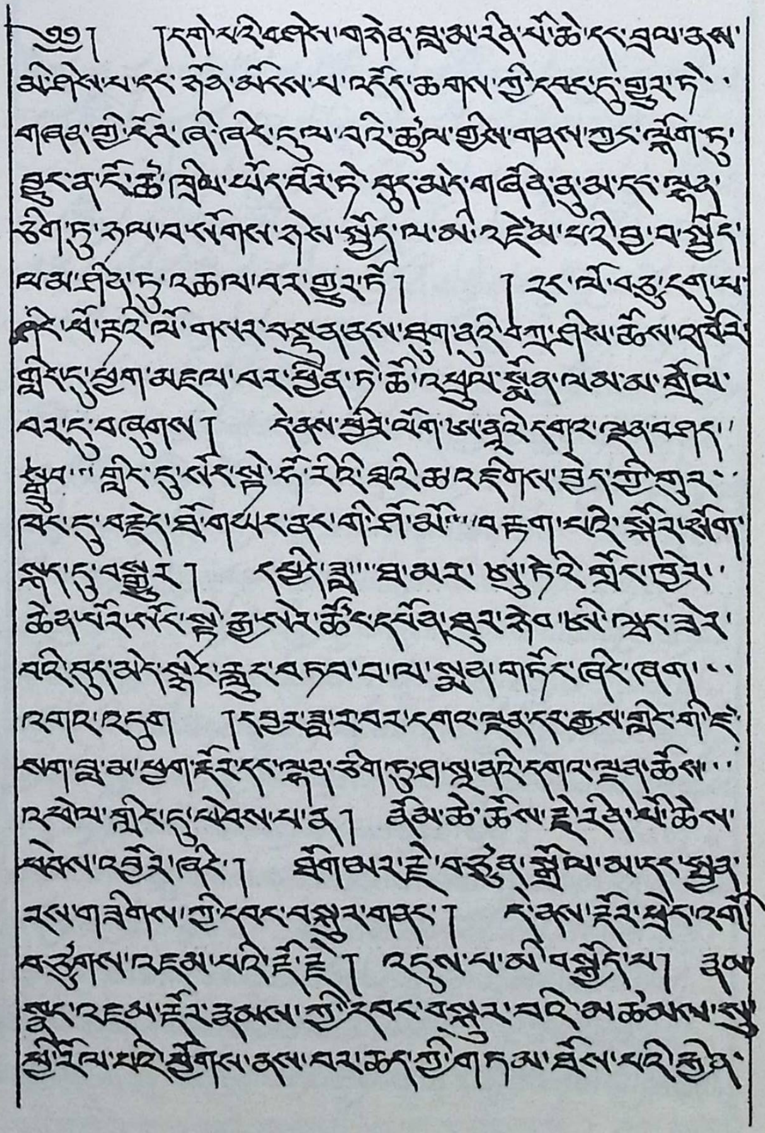


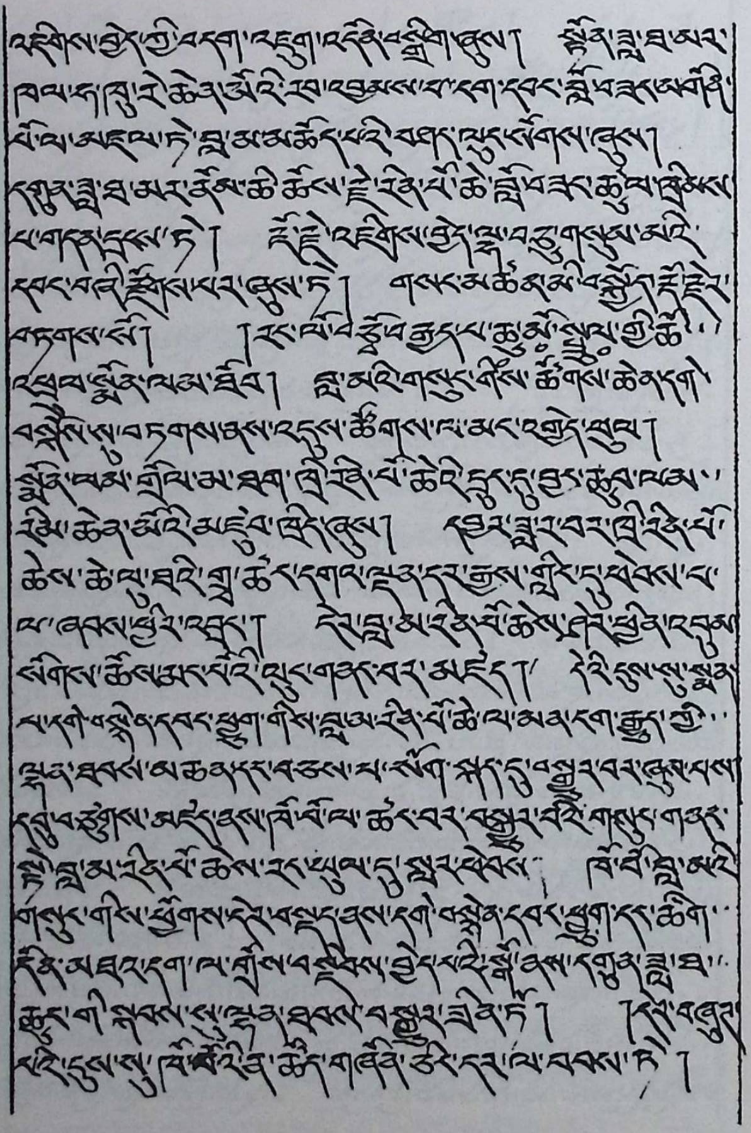


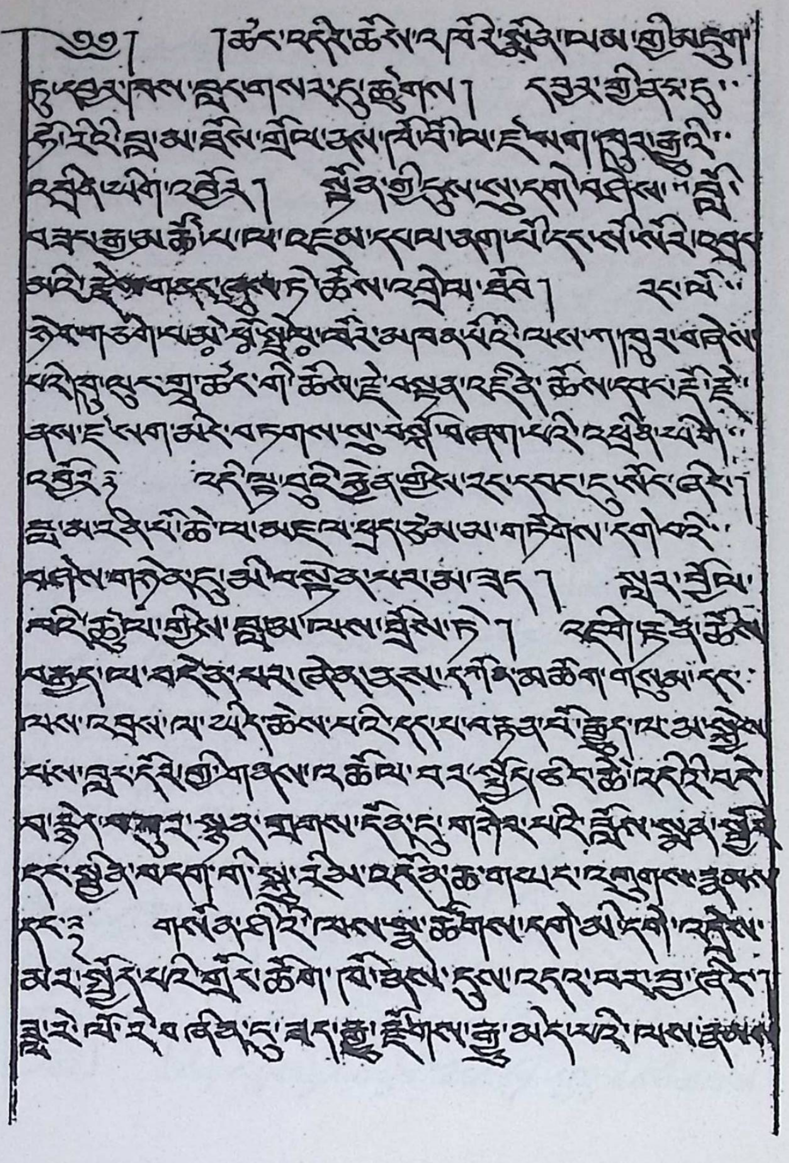


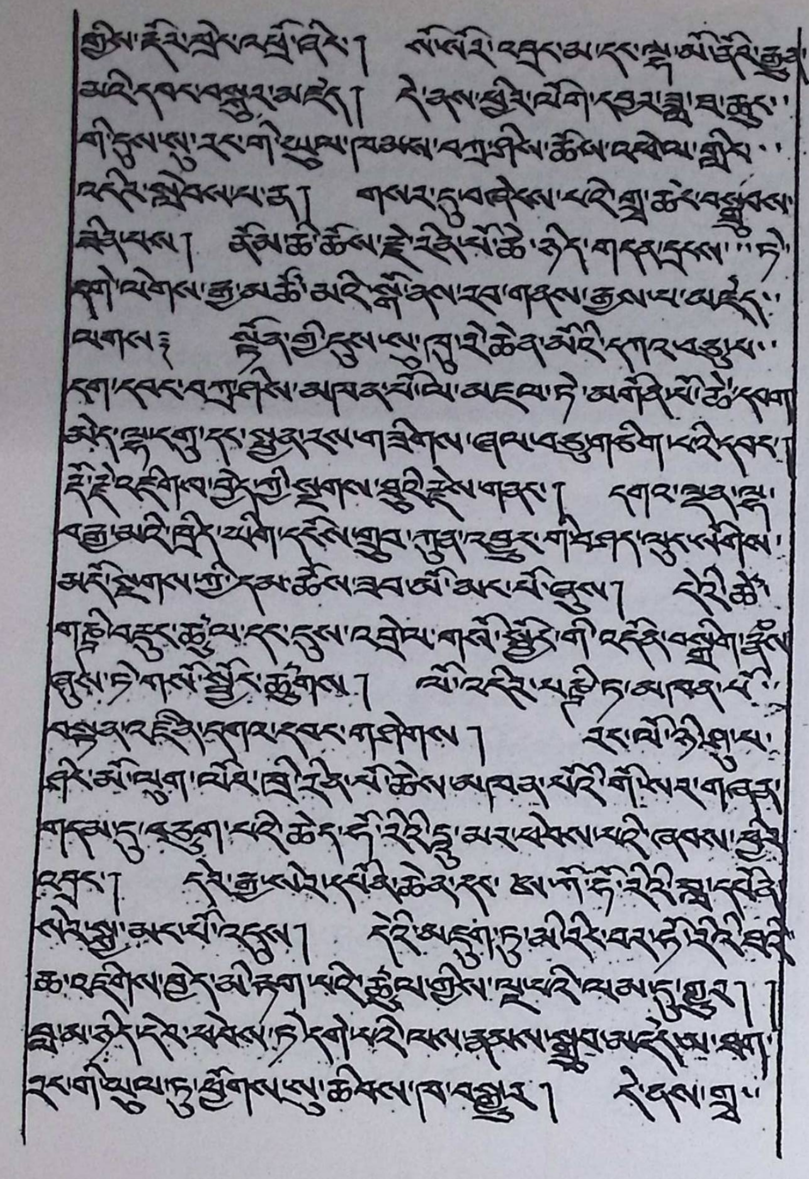


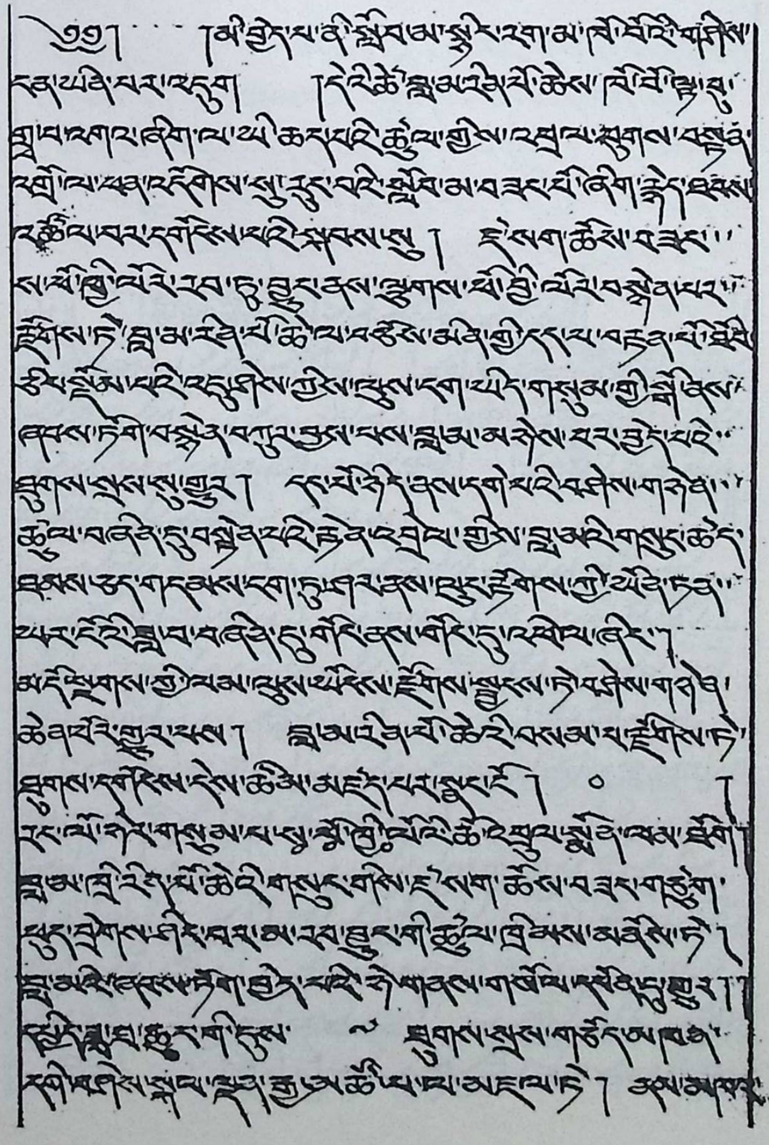




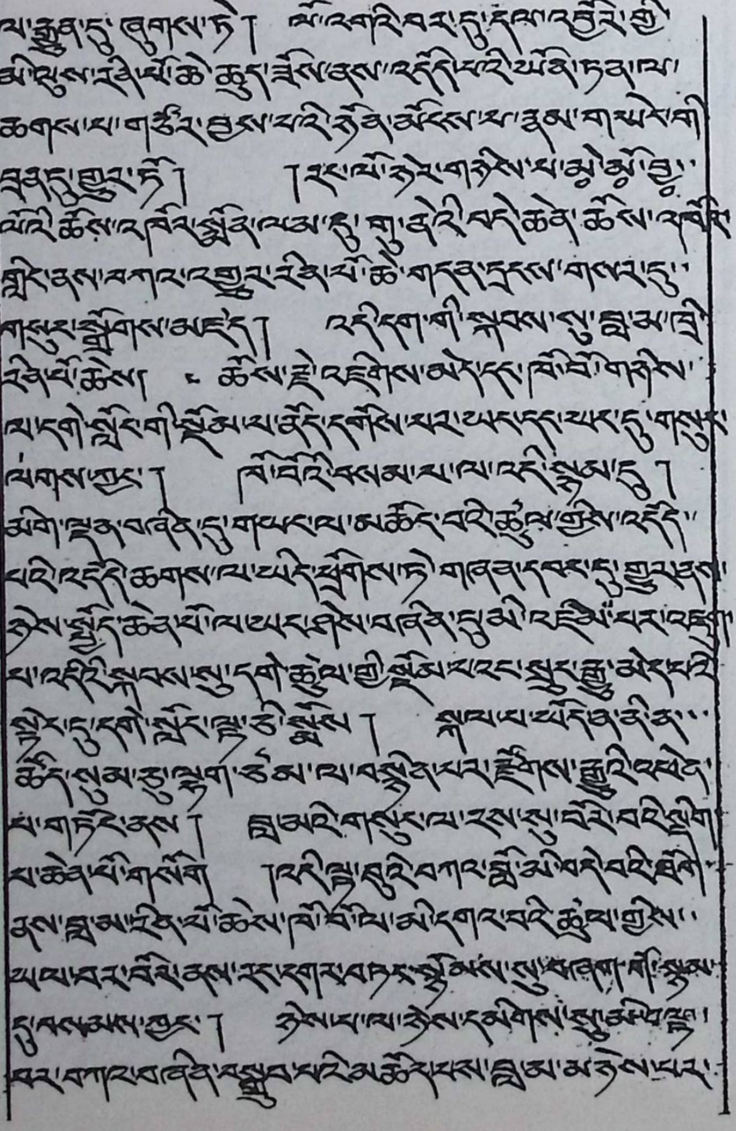




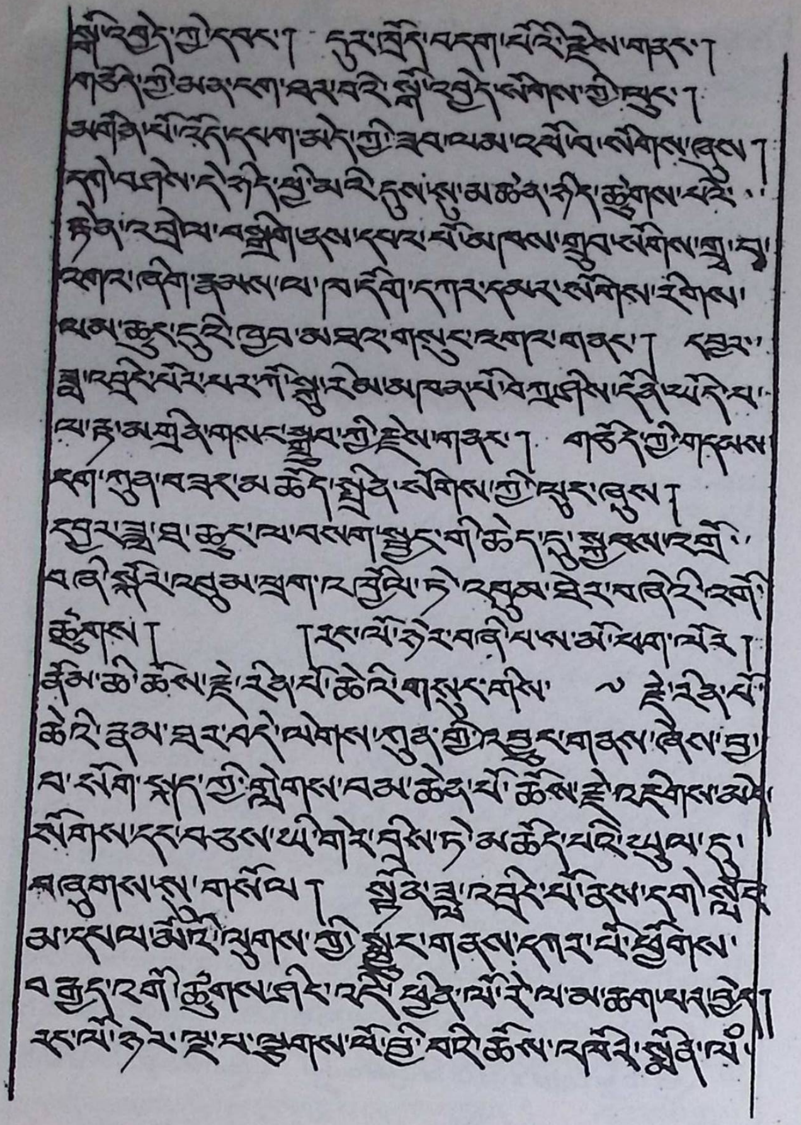




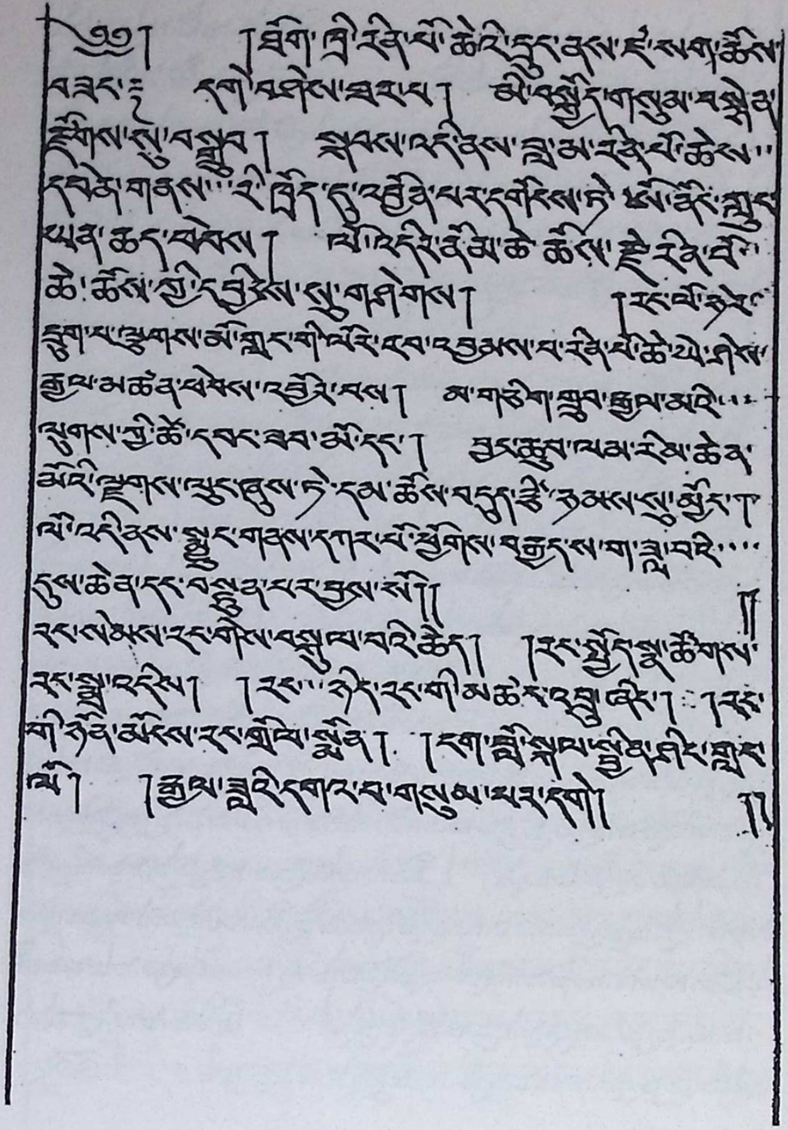
༄༅། །མི་ཕྱེད་པ་ནི་སློབ་མ་སྐྱེ་རབ་མ་ནི་སོ་སོར་ངེས་
དབུ་ཡིན་པར་འདུག །དེ་རིང་ཆེ་བླ་མ་རིན་པོ་ཆེས་ །ངོ་བོ་ལྷ་བུ་
སྒྲུབ་པ་པ་ཁག་ཞིག་ལ་ཡི་ཆད་པའི་ཚུལ་གྱིས་འཕྲུལ་སྣང་ལ་བརྟེན་
སྒྲོ་ལ་ཞབས་འདེགས་སུ་ཕྱུང་བའི་སློབ་མ་བཟང་པོ་ཞིག་རྗེ་ཐམས་
འཆོལ་བར་དགོངས་པའི་སྐབས་སུ། །རྗེ་ཉག་ཆོས་བཟང་
པ་ཤོ་ཁྲི་ལོ་ར་རབ་ཏུ་བྱུང་ནས་ལྕགས་ཤི་ཁྲི་ལོར་བསྙེན་པར་
རྫོགས་ཏེ་བླ་མ་རིན་པོ་ཆེ་ལ་བཙོས་མཐའ་གྱི་དད་པ་བརྟན་པོ་ཐོབ
ཅིང་སྦྱིམ་པའི་འདུ་ཤེས་ཀྱིས་བསྐུལ་དག་ཡིད་གསུམ་གྱི་སྒོ་ནས་
ཞབས་ཏོག་བསྙེན་བཀུར་ཅུང་ཟད་ལས་བླ་མ་མ་ནེས་བར་ཕྱིན་པའི་
སྐྱུགས་སྐྲས་སུ་བྱུར། །དང་པོ་ནི་ནམ་དགེ་བའི་སློབ་གཉེན་
རྒྱལ་བཞིན་དུ་བསྒྲུན་པའི་རྟེན་འབྲེལ་གྱིས་བླ་མའི་གསུང་ཚད་
ཐམས་ཅད་གདམས་ངག་ཏུ་ཤར་ནས་ལྷུར་རྟོགས་ཀྱི་ཡོན་ཏན་
ཡར་དེའི་སྒྲུབ་བཞིན་དུ་གོང་ནས་གོང་དུ་འཕེལ་ཞིང་།
མདོ་སྔགས་ཀྱི་ལམ་ལུས་ཡོངས་རྫོགས་སྦྱངས་ཏེ་བསྐྱེས་གཉེན་
ཆེན་པོར་གྱུར་པས། །བླ་མ་རིན་པོ་ཆེ་ནས་མ་རྫོགས་ཏེ་
ཐུགས་དགོངས་དེས་ཚེ་མཇལ་བར་སྨྲང་ངོ། ༠ །
དང་པོ་ནི་གསུམ་པ་ལྔ་སྤྱི་ཕྱི་ལོའི་ཚེ་འཕྲུལ་སྣོན་ལས་རྫོགས
བླ་མ་ཁྲི་རིན་པོ་ཆེའི་གསུང་བཞིན་རྗེ་ལག་ཆོས་བཟང་གཉེན་
སྤྱང་བྲིས་པ་ཞིང་ཁམས་མ་རབ་ཕྱུར་གྱི་རྒྱལ་ཁྲིམས་མཚོན་ཏེ། །
ལྷ་མའི་ཞལ་ལས་ཉེ་ཕྱིན་པའི་ཤེས་གནས་གསོལ་དགོན་དུ་ཕྱུར། །
སྦྱིན་སྦྱུ་བ་རྒྱང་ནག་ནས་ ~ ཐུགས་སྤྲས་གཏོང་ལ་ཁྲིན་
རོལ་ཞེས་སྐུལ་ལྷུན་རྒྱ་མཚོ་པ་ལ་མཇལ་ཏེ། ཉམས་མཁར་



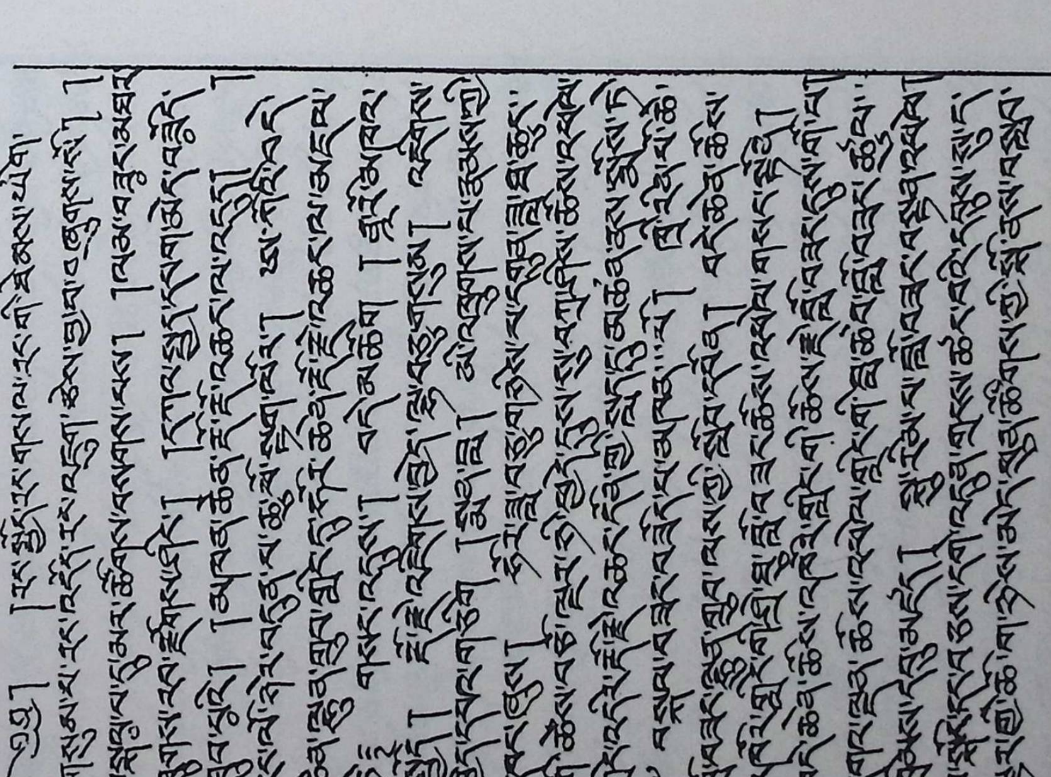
ལ་རྒྱུན་དུ་ཞུགས་ཏེ། །མོ་རབ་རི་བར་དུ་དགའ་འགྲོའི་ཀྱི
མི་ལུས་རིན་པོ་ཆེ་རྒྱུད་ཐོས་ནས་འདྲེན་པའི་ཡོན་ཏན་ལ་
ཆགས་པ་གཙོར་བྱས་པའི་རྗེ་ན་མཁས་པ་རྣམ་གཡས་ཀྱི
བྱིན་དུ་གྱུར་ཏེ། །དང་པོ་རྗེ་གཉིས་པ་སྐུ་སྐྱེ་བྱ་
ཡོའི་ཆོས་འཁོར་སྒྲིན་ལམ་དུ་བྱ་བཞི་བདེ་ཆེན་ཆོས་འཁོར་
སྐྱེར་ནས་བཀའ་འགྱུར་རིན་པོ་ཆེ་གདན་དྲངས་གཡར་དུ
གསུང་སྒྲོགས་མཛད། །འདི་དག་གི་སྐབས་སུ་བླ་མ་ཁྲི
རིན་པོ་ཆེས། ༔ ཆོས་རྗེ་འཛིན་པ་ལེར་དང་། ནི་ནོ་གཉིས་
ལ་དགེ་སློང་གི་སྡོམ་པ་འབོད་དགོས་པར་ཡང་དང་ཡང་དུ་གསུང
ཡོད་ཀྱང་། །ནི་བོའི་བསམ་པ་ལ་འདི་སྐྱེ་མ་དུ། །
མིག་ལྟར་བཞིན་དུ་གཡང་ལ་མཆོད་པའི་ཚུལ་གྱིས་འདོད་
པའི་འདོད་ཆགས་ལ་ཡིད་བློས་པ་ཏེ་གཞན་དབང་དུ་གྱུར་པས།
ཤེས་བྱེད་ཆེན་པོ་ལ་ཡང་ཤེས་བཞིན་དུ་མི་འཛེམ་པར་འཆུག
པ་འདིའི་སྐབས་སུ་དགེ་ཚུལ་གྱི་སྡོམ་པ་དང་སྨྲ་རྒྱུ་མེད་པའི
སྐྱེར་དུ་དགེ་སློང་ལྟ་ཅི་སྨོས། །སྐབས་པ་ཡོད་ཅན་ནི་ན་
ཚིག་ལུམ་ཏུ་ལྟག་ཙམ་ལ་བསྙེན་པར་རྫོགས་རྒྱུའི་ཐབས་
པ་གཏིང་ནས། །བླ་མའི་གསུང་ལ་འབས་སུ་བཏེར་བའི་སྒྲིག
པ་ཆེན་པོ་གསོག །དེ་ལྟ་བུའི་བཀའ་སྒྲུབ་མི་བཏང་བའི་ཉེས
ཉལ་བླ་མ་རིན་པོ་ཆེས་ནི་བོ་ལ་མི་དགའ་བའི་ཚུལ་གྱིས།
ཡ་ལ་བར་བོར་ནས་རང་དགར་བཏང་སྟེ་མཁས་སུ་ཕལ་བ་བོ་སྐྱམ་
དུ་བསམ་མས་བྱུང་། །ཉེས་པ་ལ་ཉེས་དམིགས་སུ་མེད་པ་ལྟར
བར་བཀའ་བཞིན་བསྒྲུབ་པའི་མཆོད་པས་བླ་མ་མཉེས་པར་

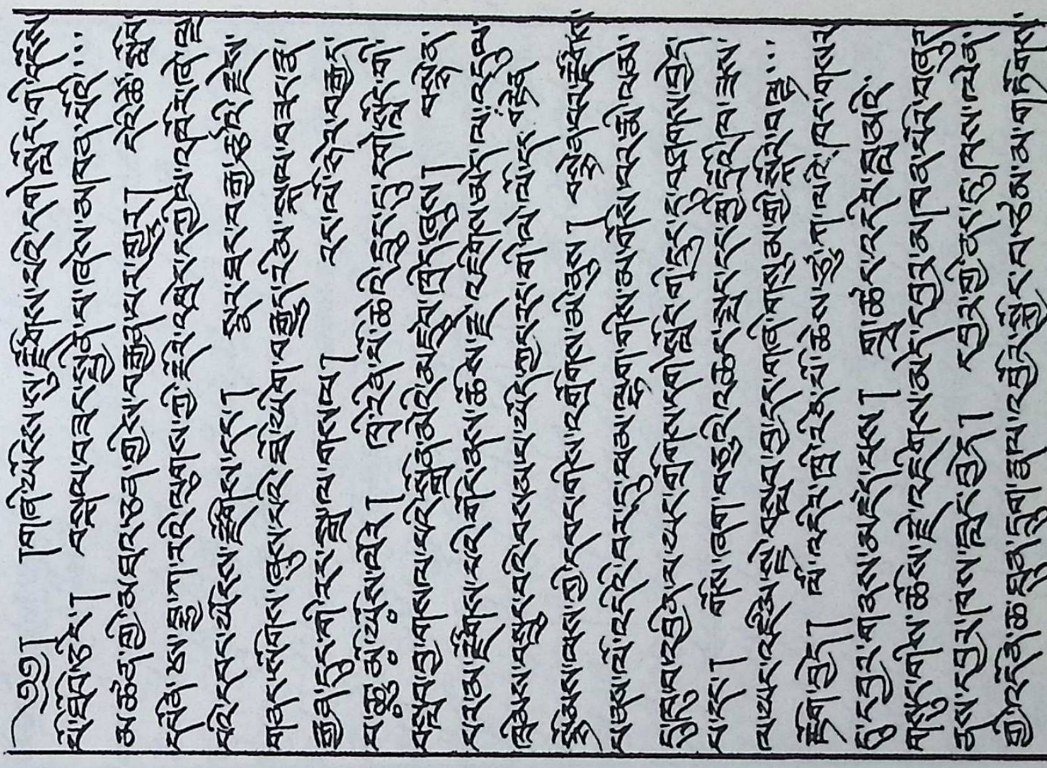


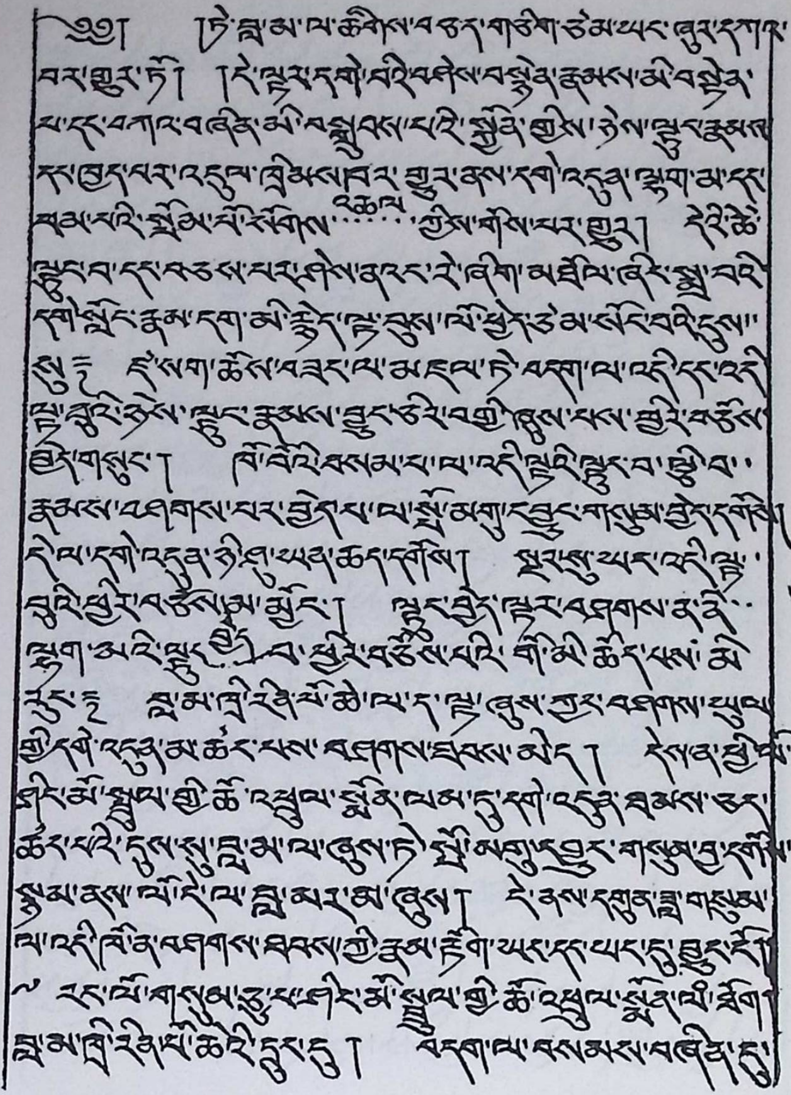
སྒོ་འཕྲེད་ཀྱི་དབང་། དུར་ཁྲོད་བདག་པོའི་རྗེས་གནང་།
གཅོད་ཀྱི་མན་ངག་ཟབ་པའི་སྒོ་འཕྲེད་སོགས་ཀྱི་ལུང་།
མགོན་པོ་འོད་དཔག་མེད་ཀྱི་ཟབ་ལམ་འཕོ་བ་སོགས་ཞུས།
དགེ་བཤེས་དེ་ཉིད་ཀྱི་ཞི་མའི་དུས་སུ་མཚན་ཉིད་ཚུགས་པའི་
རྟེན་འབྲེལ་བསྒྲིགས་ཤུས་དཔར་པོ་མ་ཁས་གྲུབ་སོགས་བླ་བྱ་
སྒར་ཞིག་ཉམས་ལ་ཁ་དོག་དཀར་དམར་སོགས་རིགས་
ལམ་རྒྱུད་དུའི་ཁྲབ་མཐར་གསུང་རབ་གནང་། དབྱར་
ཟླ་འབྲིང་པོར་པར་ཀྱི་སྒྲུ་ར་མི་མཁན་པོ་བཀྲ་ཤིས་དོན་ཡོད་པ་
ལ་རྟ་མགྲིན་གསང་སྒྲུབ་ཀྱི་རྗེས་གནང་། གཅོད་ཀྱི་གདམས
ངག་ཀུན་བཟང་མཆོད་སྤྲིན་སོགས་ཀྱི་ལུང་ཞུས།
འཕྲང་ཟླ་བ་ཚུར་ལ་བསག་སྤྱིང་གི་ཆེད་དུ་སྒྲུབ་ནས་འགྲོ་
བ་ཞི་སྐོར་འཁྱུམ་ཕྲག་འཁྱིལ་ཏེ་འཁྱུམ་ཐེར་བཞིའི་འགོ
ཚུགས། །རང་པོ་ཉེར་བཞི་པ་ས་མོ་ཕག་ལོར།
ནོམ་ཆེ་ཆོས་རྗེ་རིན་པོ་ཆེའི་གསུང་ནས་ ~ རྗེ་རིན་པོ
ཆེའི་ནམ་ཐར་བར་ལེགས་ཀུན་གྱི་འབྱུང་གནས་ཞེས་བྱ
བ་སོག་སྐད་ཀྱི་སྒྲིགས་བམ་ཆེན་པོ་ཆོས་རྗེ་འཕགས་མེ
སོགས་དང་བཅས་ཡི་གེར་བྲིས་ཏེ་མཆོད་པའི་ཡུལ་དུ
བཞུགས་སུ་གསོལ། སྒྲིན་ཟླ་འབྲིང་པོ་ནུས་དགེ་སློང
མ་དཔལ་ལ་མོའི་ལུགས་ཀྱི་སྨྱུང་གནས་དཀར་པོ་ཕྱོགས
བརྒྱད་འགོ་ཚུགས་ཤིང་ འདི་ཕྱིན་ལོ་རེ་ལ་མ་ཆག་པར་བྱེད།
རང་ལོ་ཉེར་ལྔ་པ་ལྕགས་ཕོ་ཁྱི་བའི་ཆོས་འཁོར་སྨོན་ལོ།

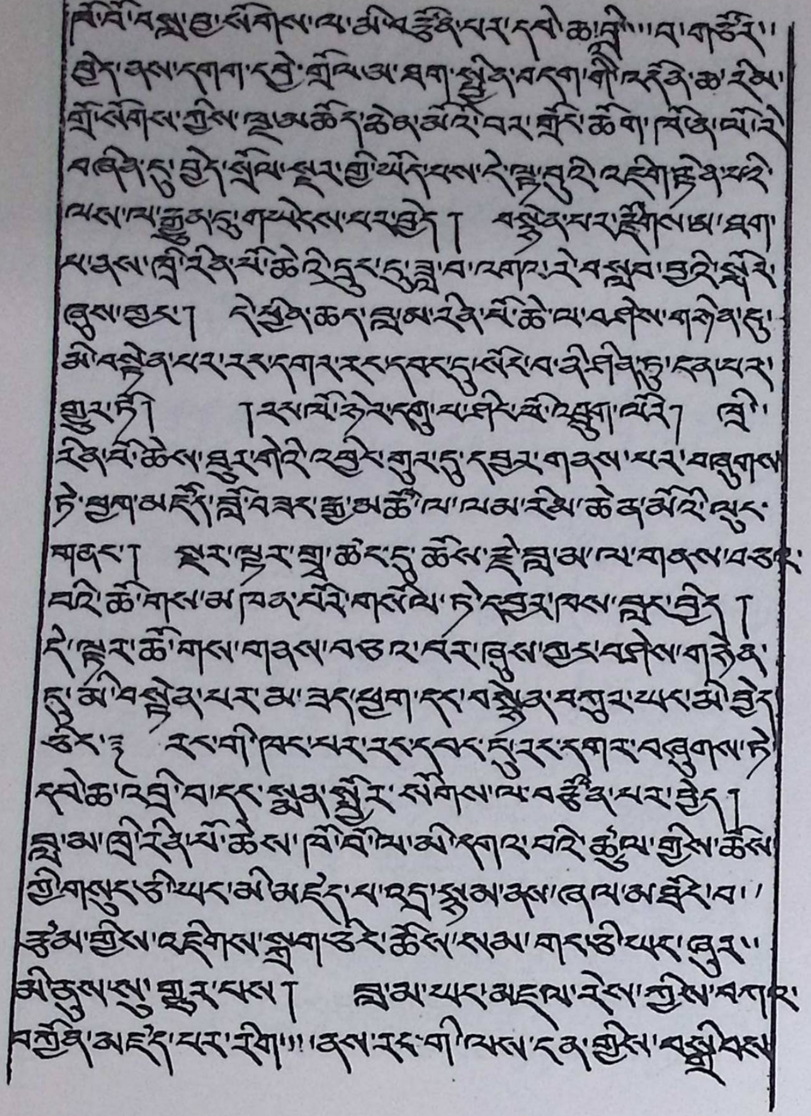


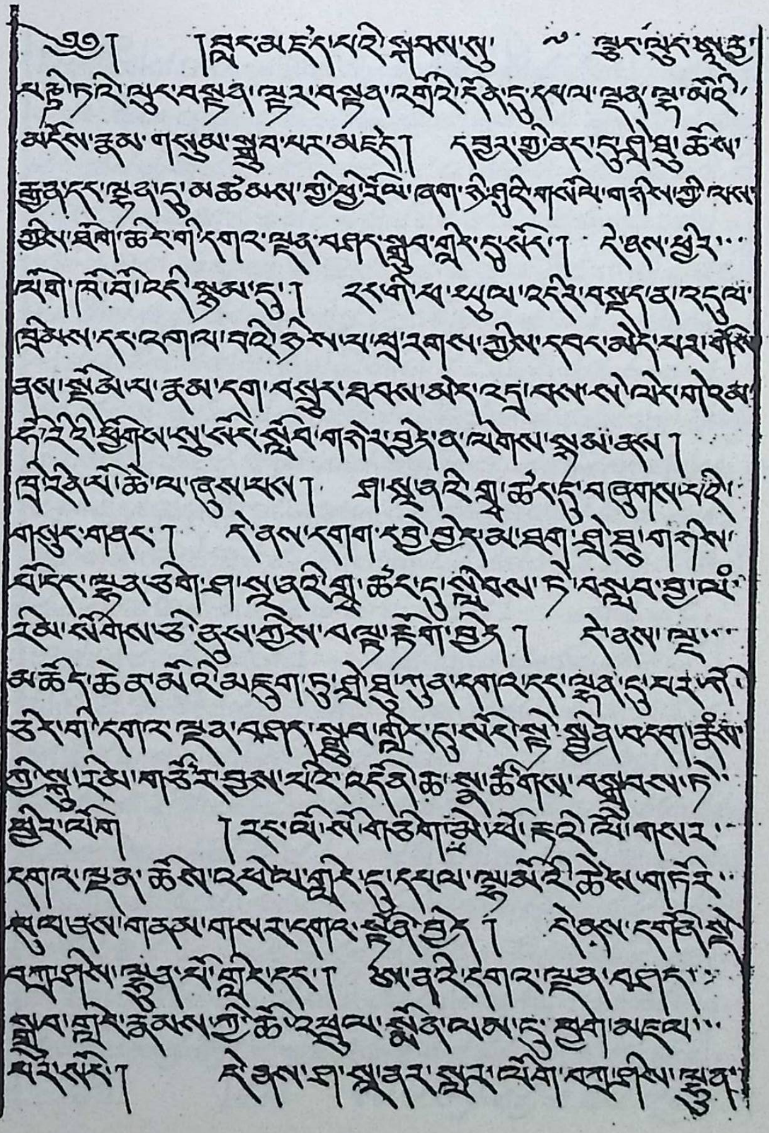
༄༅། །ཐོག་ཁྲི་རིན་པོ་ཆེའི་དུང་ནས་རྗེ་ས་ག་ཆོས་
བཟང་༔ དགེ་བཤེས་ཟུར་པ། མི་འགྱུར་གསུམ་བསྟེན
རྫོགས་སུ་བསྒྲུབ། སྣང་བས་འདོད་ནས་བླ་མ་རིན་པོ་ཆེས''
དབེན་གནས'' རི་ཁྲོད་དུ་འཇུག་པར་དགོངས་ཏེ་ ཕོ་ཉེར་སྐྱུར
ཡུན་ཚད་བཅས། ལོ་འདིར་ནོ་མ་ཆེ་ཆོས་རྗེ་རིན་པོ
ཆེ་ཆོས་ཀྱི་དབྱིངས་སུ་གཤེགས། །རང་ལོ་ཉེར་
དགུ་པ་ལྕགས་མོ་གླང་གི་ལོའི་ཟབ་འབྲུམ་པ་བ་རིན་པོ་ཆེ་ཡེ་ཤེས་
རྒྱལ་མཚན་བཞེངས་འཇོ་ཞི་ནས། ས་གཅིག་སྒྲུབ་རྒྱལ་མའི་...
ལུགས་ཀྱི་ཚེ་དབང་ཟབ་མོ་དང་། བྱང་ཆུབ་ལམ་རིམ་ཆེན་
མོའི་རྗེས་ལུང་ཞུས་ཏེ་དམ་ཆོས་བདུད་རྩི་ཉམས་སུ་སྤྱོད་ཀ
ལོ་འདི་ནས་སྨྱུང་གནས་དཀར་པོ་ཕྱོགས་བརྒྱད་ས་ག་ཟླ་བའི་...
དུས་ཆེན་དང་བསྟུན་པར་བྱས་སོ།། ||
རང་སེམས་རང་གིས་བསྐུལ་བའི་ཆེད།། །རང་གྱོད་སྐྱ་ཚིགས་
ནས་སྒྲ་འདྲེས། །རང་''ཉིད་རང་གི་མཚར་འགྲུབ་ཅིང་། །རང་
གི་ཉིན་མོར་རང་གྲིབ་སྦྱིན། །དག་ནི་སྐལ་ལྡན་ཕྱིན་ཤིང་སྐྱར
ལོ། །རྒྱལ་ཟླའི་དགའ་བ་གསུམ་པར་དགེ།། ||

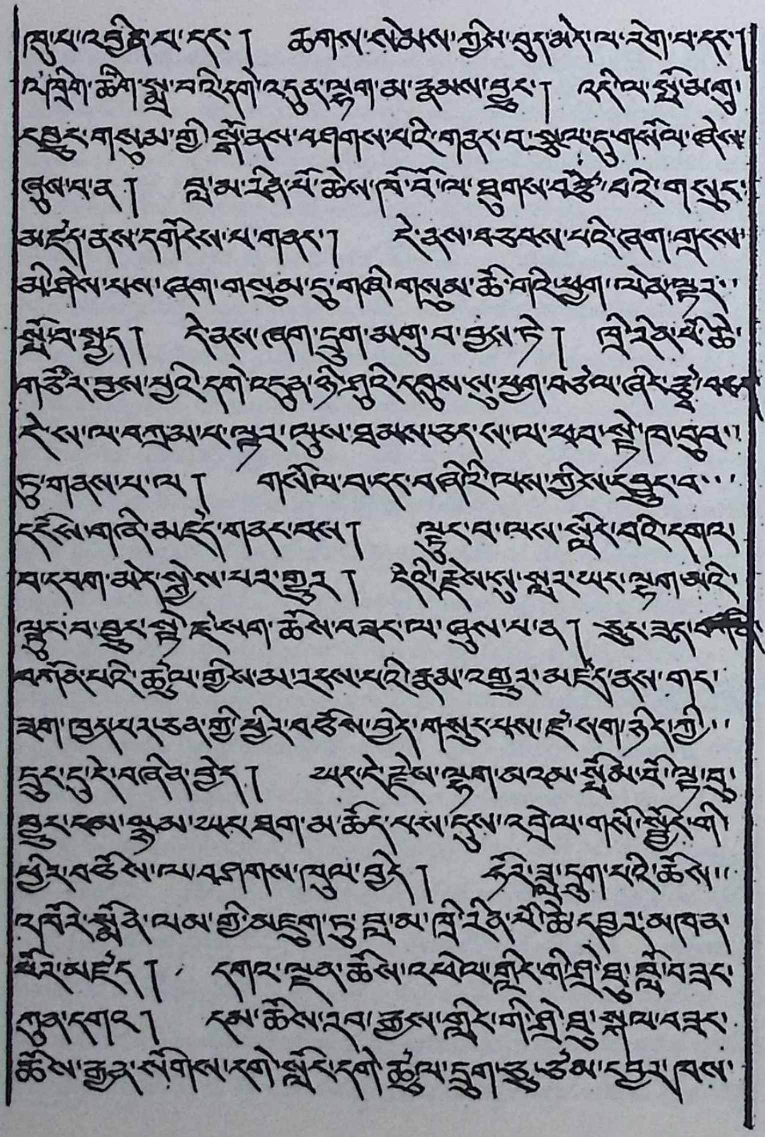


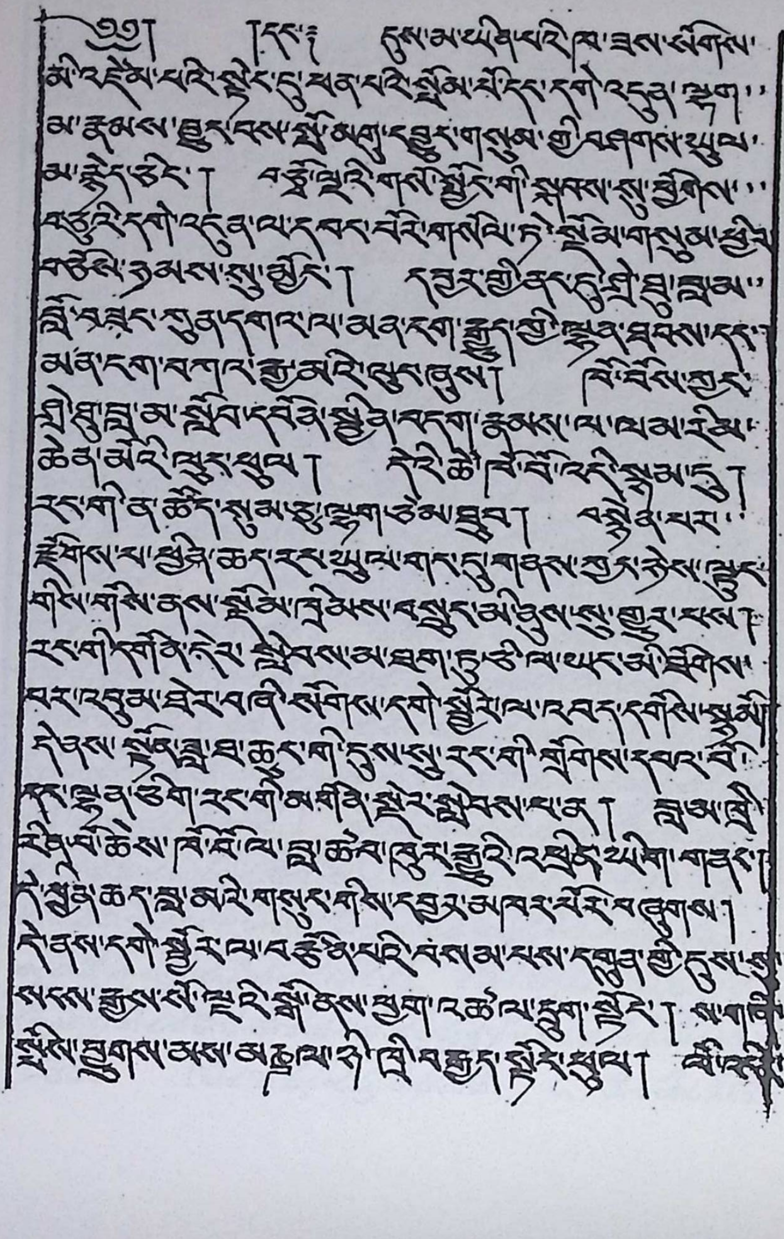




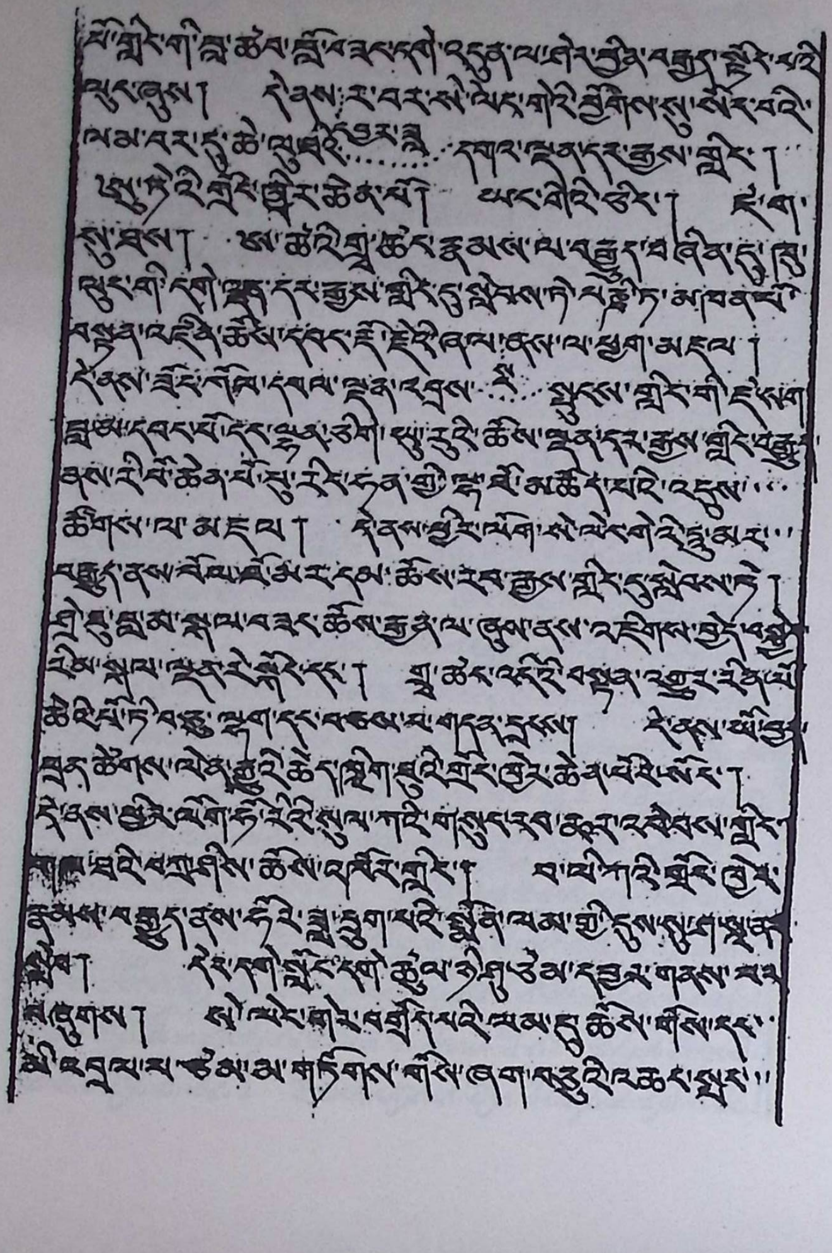




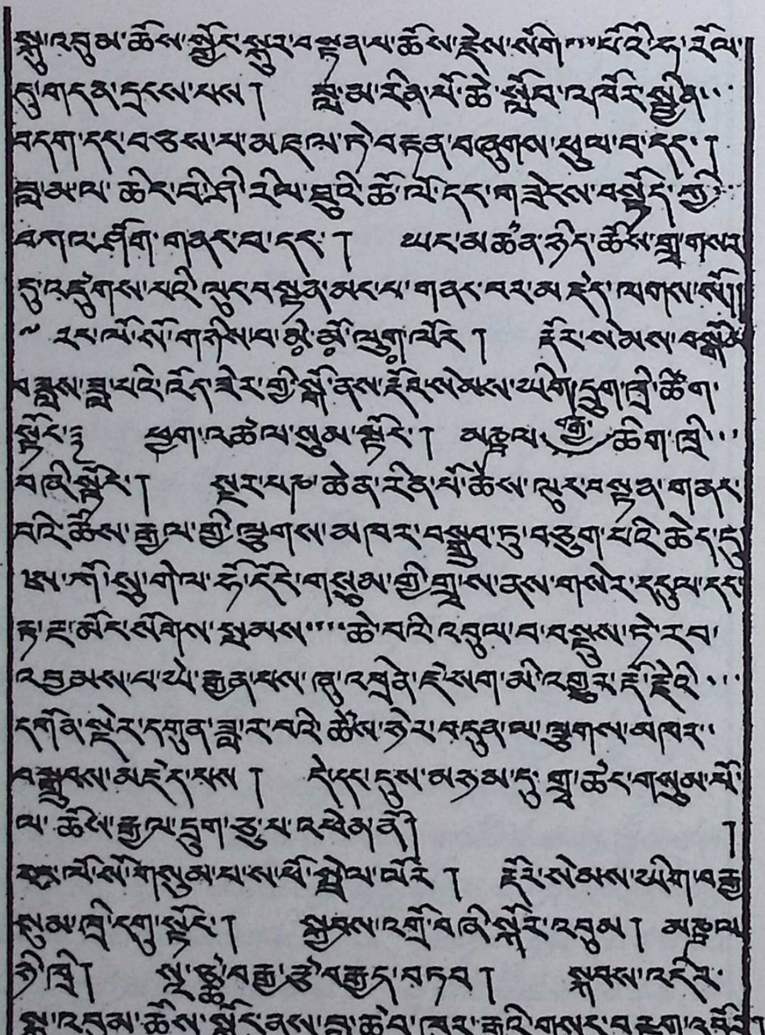




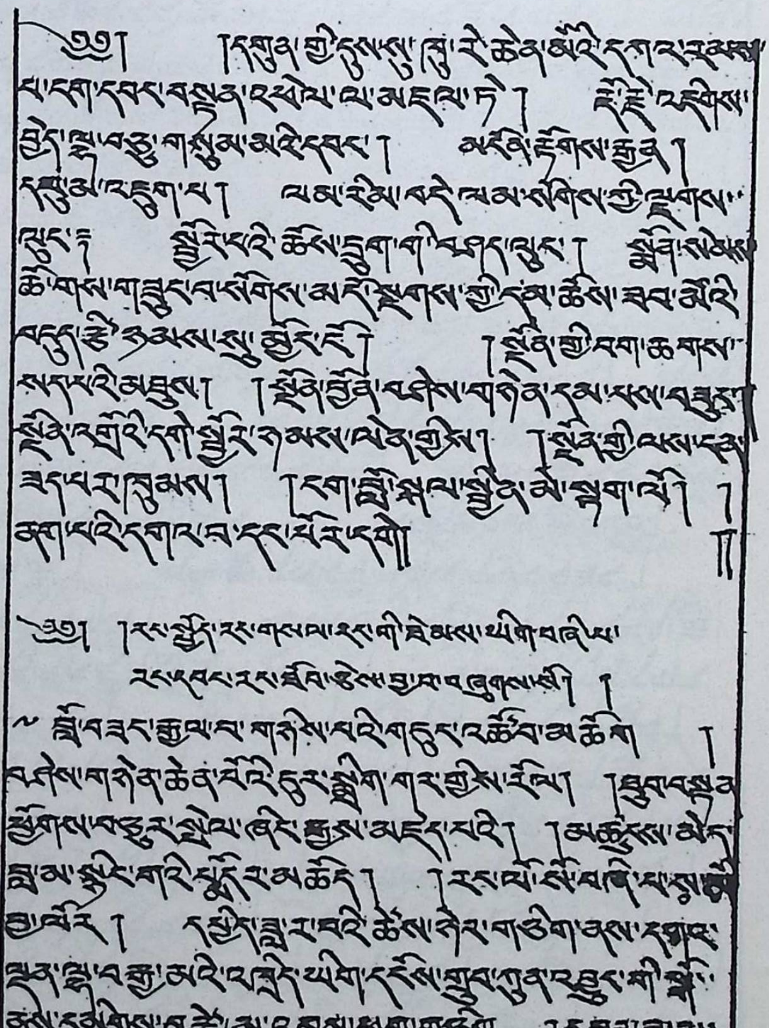
༄། །དང་། དུས་མ་ཡིན་པའི་ཁ་ཟས་ལོངས་
མི་འཛེམ་པའི་ཕྱིར་དུ་ཐན་པའི་སྒོམ་པོ་དང་དགེ་འདུན་ཕྱག
མ་རྣམས་ཆུར་བས་སྒོ་མགུ་ཆུར་གསུམ་གྱི་བཏགས་ཡུལ་
མ་རྗེད་ཅེར། བརྩི་ལྕིའི་གསེ་སྤྱོད་གི་སྐབས་སུ་བྱུགས་
བཅུའི་དགེ་འདུན་ལ་དབང་པོའི་གསོལ་ཏེ་སྒོམ་གསུམ་ཕྱེ
བཅོས་ནམས་སུ་སྦྱོར། དབྱར་གྱི་ནང་དུ་ཤྲི་ཐུ་བླམ་
ནོ་རབྲང་སུན་དཀར་པ་མན་ངག་རྒྱུད་ཀྱི་ལྷན་ཐབས་དང་
མན་ངག་བཀར་རྒྱ་མའི་ལུས་ཞུས། སོ་སོས་ཀྱང་
གྱི་ཤུ་བླ་མ་སློབ་དཔོན་སྤྱན་བདག་རྣམས་ལ་ལམ་རིམ་
ཆེན་མོའི་ལུང་ཞུས། དེའི་ཚེ་ཞི་བོ་འདོད་སྨམ་དུ།
རང་གི་ན་ཚོད་སུམ་ཅུ་ཐམ་པ་ཙམ་ཐུབ། བསྙེན་པར
རྫོགས་པ་ཕྱིན་ཆད་རང་ཡུལ་གང་དུ་གནས་ཀྱང་ཞེས་ལྷུང་
གིས་གསེ་ནས་སྒོམ་བྲིམས་བསྲུང་མི་ཉུལ་སུ་ཕྱུར་པས།
རང་གི་སེམས་དེར་སྤྱིབས་མ་ཐག་ཏུ་ཅི་ལ་ཡང་མི་སྡིགས་
པར་འབུམ་ཐེར་བཞི་སོགས་དགེ་སྦྱོར་ལ་འབད་དགོས་སྙམ་
དེ་ནས་སྡོར་བྲ་ཐ་ཆུང་གི་ཏུལ་སུ་རང་གི་གྲོགས་དཔར་བོ་
དར་ལྷན་ཅིག་རང་གི་མགོན་སྐྱར་སྐྱབས་པ་ན། བླ་མ་གྲི
ཏྲེ་པ་ཆེས་ཞི་བོ་ལ་བླ་ཆེན་ཤྲུར་རྒྱུའི་འཕྲེད་ཡིག་གཏང་
དེ་སྤྱན་ཆད་བླ་མའི་གསུང་གིས་དབྲར་མཁར་པོར་བཞུགས།
དེ་ནས་དགེ་སྦྱོར་ལ་བརྩོན་པའི་བཀའ་མ་པས་དཔྱད་ཀྱི་དུས་སུ
ཕངས་རྒྱལ་པོ་ཀྲུའི་སྒོ་ཉས་བྲུག་འཚོ་ལ་ཐུག་ཤིང་། སྐ་གཉི
སྡེས་སྤྱུགས་ལས་མཆྭ་ལ་དེ་ཁྲི་བརྒྱད་སྔོན་སྤྱུལ། ཤོག་ཕྱེ



པོ་སྒྲིང་གི་བླ་ཆེན་སྒྲོ་བ་བཟང་དགེ་འདུན་ལ་ཞེར་ཀྱིན་བརྒྱད་སྨྲིང་པའི
ལུང་ཞུས། དེ་ནས་ར་བར་སོ་ཡོད་གོའི་བྲིགས་སུ་སོང་བའི་
ལམ་བར་དུ་ཆེ་ལུང་རི་ཙ་ར་བླ...... དཔར་ལྷན་དང་རྒྱལ་གླིང་།
ཨ་ཀེ་རི་བྲིན་ཕྲིར་ཆེན་པོ། ཡང་བོའི་ཅེར། རྫ་ག་
སུ་ཐབས། ཡུལ་ཚའི་གྲུ་ཚང་རྣམས་ལ་བརྒྱུད་པ་ཞིབ་ཏུ་ཁྲི
ལུང་གི་དགེ་ལྡན་དང་རྒྱལ་གླིང་དུ་སྐྱེབས་ཏེ་པཎྜིཏ་མཁན་པོ
བསྟན་འཛིན་ཆོས་དབང་རྡོ་རྗེའི་ཞབས་ཞལ་ལ་ཕྱག་མཇལ།
དེ་ནས་ཐོང་གཞི་དཔལ་ལྡན་འབྲས་...... ཕྱུངས་གླིང་གི་རྫོང་
བླ་མ་དབང་པོ་དང་རྩ་ཅིག ལུ་ཏུའི་ཆོས་ལྡན་དང་རྒྱལ་གླིང་བརྒྱུད
ནས་རི་བོ་ཆེན་པོ་ཁུ་རིང་དན་གྱི་ལྷ་ཁང་མཆོད་པའི་འདུས
ཚོགས་ལ་མཇལ། དེ་ནས་ཕྱིར་ལོག་སོ་ཡོང་གོ་རི་ཁྲུ་མ་ར་
བརྒྱུད་ནས་བོད་ལ་མི་ར་དམ་ཆོས་རབ་རྒྱལ་གླིང་དུ་སྐྱེབས་ཏེ།
ཁྲི་རྩ་བླ་མ་སྐལ་བཟང་ཆོས་རྒྱན་ལ་ཕྱག་ནས་འཛིགས་བྱེད་བསྙེ
ན་རིམ་སྐལ་ལྷག་རེ་ཉིད་དང་། སྦྱུ་ཚང་འདིའི་བསྟན་འགྱུར་རིན་པོ་
ཆེ་རི་པོ་ཏི་བརྒྱ་ལྷག་དང་བཅས་པ་གཏན་དུ་ཕུལ། དེ་ནས་ཡོ་ཐུ
ཁྲུ་ཆེགས་ལེན་རྒྱུའི་ཆེ་ཁྲིག་ཏུའི་བྲར་ཁྲེར་ཆེན་པོའི་སོང་།
དེ་ནས་ཕྱིར་ལོག་ཏེ་རིའི་ཡུལ་ཀའི་གསུང་རབ་ཀློང་འཕེལ་གླིང་
[illegible]་ཐའི་བཀའ་གྱིས་ཆོས་འཁོར་གླིང་། བ་པོ་ཀའི་ཕྱོད་ཁྲེར་
རྣམས་བརྒྱུད་ནས་དེ་ར་བླ་ཐུག་པའི་སྒོ་ལམ་གྱི་དུས་སུ་སྟོན
ཐེབ། དེར་དགེ་སློང་དགེ་ཚུལ་ཉི་ཤུ་ཙམ་དབྱར་གནས་ལ
ཞུགས། ཞོ་ལང་གང་བསྒྲིགས་པའི་ལམ་ཏུ་ཆེས་གཞིས་དང་
མི་འབྲུལ་བ་ཙམ་མ་གཏོགས་གཞིས་ཞག་བཅུའི་འཆར་སྤྱར།

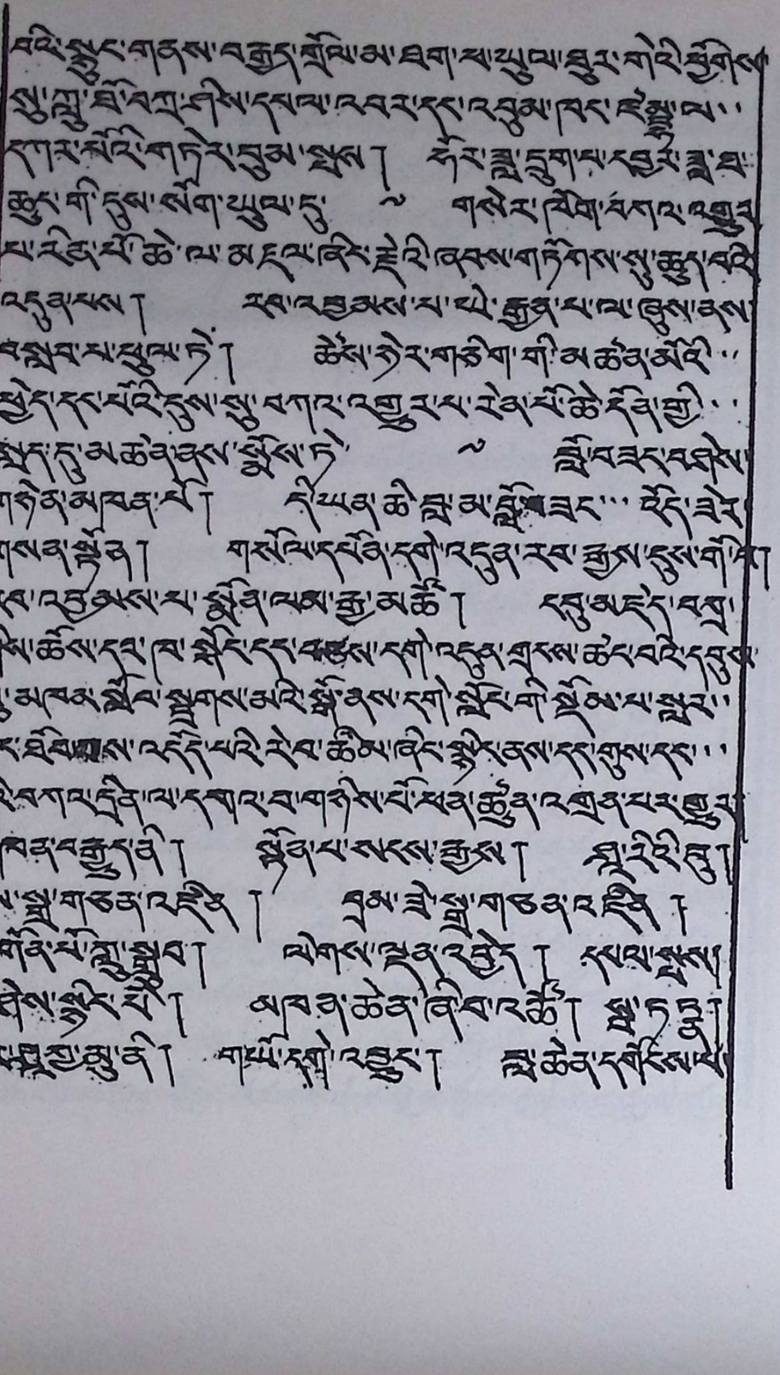


སྐུ་འབུམ་ཆོས་སྡེར་སྤྱར་བཞུན་པ་ཆོས་རྗེས་སོགས་་་པའི་དུ་རོལ་
དུ་གདན་དྲངས་པས། །བླ་མ་རིན་པོ་ཆེ་སློབ་འཁོར་སྤྱིན་་
བདག་དང་བཅས་པ་མཇལ་ཏེ་བརྟན་བཞུགས་ཕུལ་བ་དང་། །
བླ་མ་ལ་ཚེར་བཞི་ཤི་རིལ་བུའི་ཚོ་ལོ་དང་གཟེངས་བསྟོད་ཀྱི་
བཀའ་ཤོག་གནང་བ་དང་། །ཡང་མཚན་ཉིད་ཆོས་གྲྭ་གསར་
དུ་འཛུགས་པའི་ལུང་བསྟན་མང་པ་གནང་བར་མ་རྫོད་ལགས་སོ།།
~ རང་ལོ་སོ་གཉིས་པ་ཤིང་མོ་ལུག་ལོར། །རྡོར་སེམས་བསྒོམ་
བཟླས་བླ་པའི་རོད་ཟེར་གྱི་སྒོ་ནས་རྡོར་སེམས་ཡིག་དྲུག་ཁྲི་ཚོག་
སྐོར་༢ ཕྱག་འཚལ་གསུམ་སྐོར། །མཆོད་པ་ཁྲི་ཚིག་ཁྲི་་
བཞི་སྐོར། །ཕུར་པ་ཆེན་རིན་པོ་ཆེས་ལུང་བསྟན་གནང་
བའི་ཆོས་རྒྱལ་གྱི་ཕྱོགས་མཁར་བསྐྱབ་ཏུ་བཙུག་པའི་ཚེད་དུ་
ཐམས་ཀྱི་སྤྱི་གོལ་རྡོ་རིང་གསུམ་གྱི་གྲྭ་ལ་ནས་གཞེར་དབུལ་དང་
ན་ཧ་མོང་སོགས་ཕྱམས་་་ཚེ་བའི་འབུལ་བ་བརྒྱུས་ཏེ་རབ་
འབྱམས་པ་ཡེ་རྒྱན་པས་ཁུ་འཁྲིད་རྗེ་ཚབ་མི་འགྱུར་རྡོ་རྗེའི་་་
དགོན་སྡེར་དཀྱུན་བླ་ར་བའི་ཆོས་ཉེར་བརྟན་ལ་ཕྱུགས་ལ་མཁར་
བསྐྱངས་མཛད་པས། །དེ་དང་དུས་མཉམ་དུ་གྲྭ་ཚང་གསུམ་པོ་
ལ་ཆོས་རྒྱལ་དྲུག་བཅུ་པ་འཕེལ་ནོ། །
རང་ལོ་སོ་གསུམ་པ་ས་ཕོ་སྤྲེལ་ལོར། །རྡོར་སེམས་ཡིག་བརྒྱ་
ལྷ་མ་ཁྲི་ཐུ་སྡེར། །སྐྱབས་འགྲོ་བཞི་སྐོར་འབུམ། །མཆོད་
ཀྱི་ཁྲི། །ལྷ་སྟོང་བརྒྱ་རྩ་བརྒྱད་བཏབ། །སྐྱབས་འདྲེར་
སྐུ་འབུམ་ཆོས་སྡེར་ནས་བླ་ཆེན་ཁྲུར་རྒྱུའི་གསུང་བཏག་འཇུག།

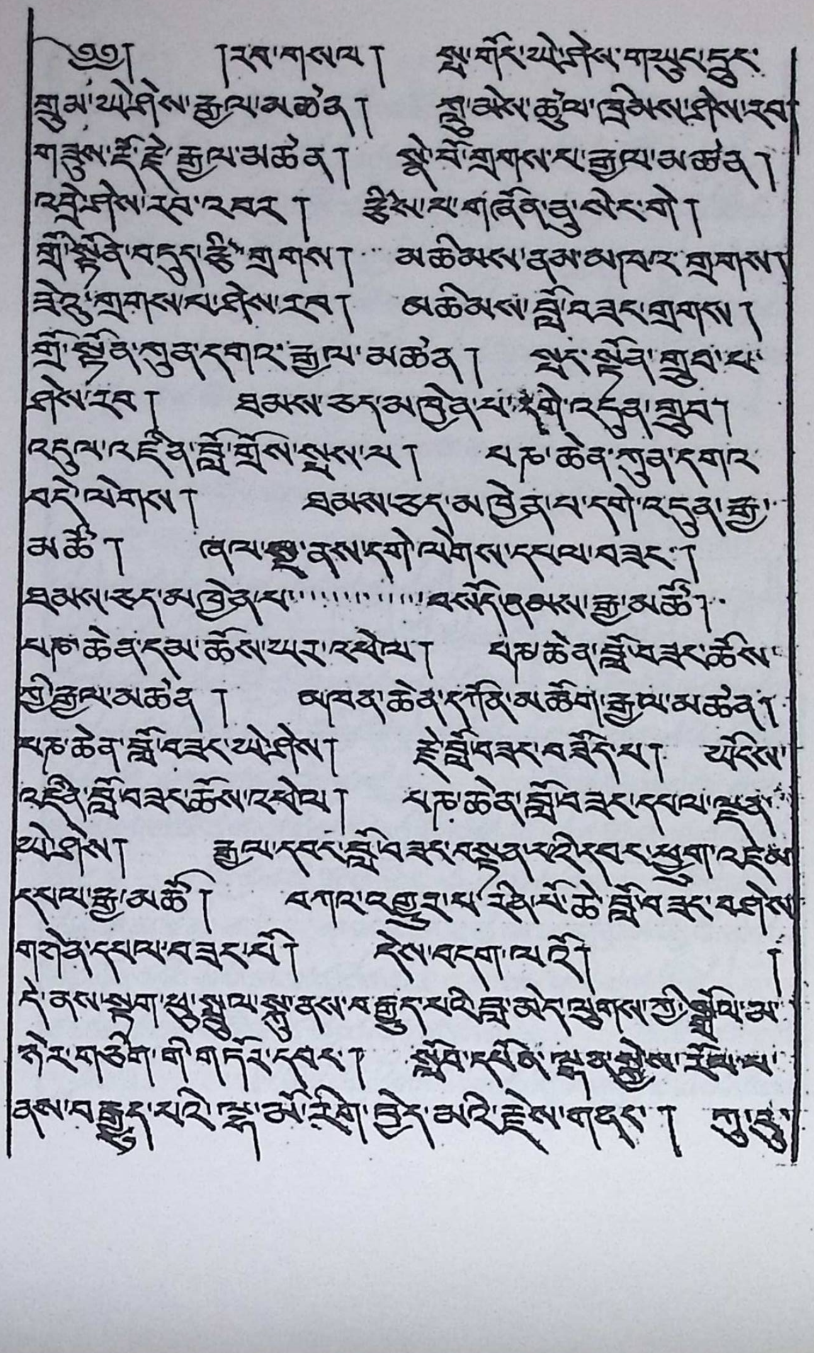


༄༅། །དཀྱུན་གྱི་དུས་ཀྱུ་ཁྱུ་རི་ཆེན་མོའི་དཀར་ནམས་
པ་དགེ་དབང་བསྟན་འཕེལ་ལ་མཛད་པ་ཏེ། །རྡོ་རྗེ་འཛིན་
གྱི་ལྷ་བཅུ་གསུམ་མཛེ་དབང་། །མངོན་རྟོགས་རྒྱན། །
དཀྱིལ་འཁོར་པ། །ལམ་རིམ་བདེ་ལམ་སོགས་ཀྱི་ལྷགས་
ལུང་དང་། །སྨིན་པའི་ཆོས་དྲུག་གི་བཀའ་ལུང་། །སྨོན་ལམ་
ཚེ་ཕས་གཟུང་བ་སོགས་མདོ་སྔགས་ཀྱི་དམ་ཆོས་ཟབ་མོའི་
བདུད་རྩི་ཉམས་སུ་སྤྱོད་དོ། །ཐོན་གྱི་བག་ཆགས་
སད་པའི་མཐུས། །ཕྱིན་ཆད་འཕེལ་གཞེན་དམ་པས་བསྐུར་
སྨིན་འགྲོའི་དགེ་སྦྱོར་ཉམས་ལེན་གྱིས། །ཐོན་གྱི་ལས་ངན་
ཟད་པར་ཤོག་ནས། །དག་སྣོད་སྣ་ལ་ཕྱིན་མི་ལྟག་པོ། །
ཉམ་པའི་དགའ་བ་དང་པོར་དགེ། ‖

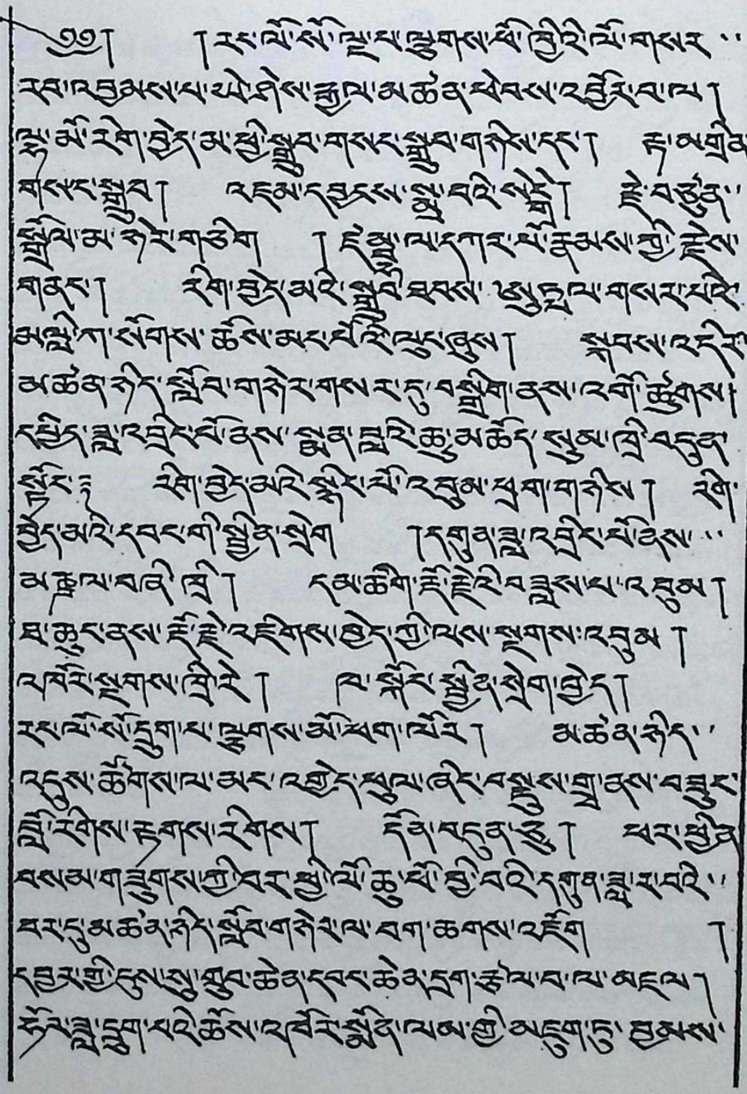
༄༅། །རང་སྐྱིད་རང་གསལ་རང་གི་ཞེ་ཤས་ཡིག་བཞིས་
རང་འཕང་རང་ཐོག་ཅེས་བྱ་བ་བཞུགས་སོ། །
~ བློ་བཟང་རྒྱལ་བ་གཉིས་པའི་གདུང་འཚོབ་མཆོག །
འཕགས་གཞེན་ཆེན་པོའི་དྲུང་སྒྲིག་གར་གྱིས་འཛིན། །ཐུབ་བསྟན་
སྒྲོགས་ལ་བརྩོན་སྤྲེལ་ཞིང་རྒྱས་མཛད་པའི། །མཆོད་ཡོན་
བླ་མ་སྐྱིང་གཞི་བློ་རུ་མཆིད། །རང་ལོ་སོ་བཞི་པ་སྤྲེ
ལུ་བཙོན། །དགྲོས་བླ་མ་བའི་ཆོས་སེར་གཅིག་ནས་དཀྱུས་
ལྟན་ལྷ་བཀྲ་མའི་འགྲེད་ཡིག་དངོས་གྲུབ་ཀུན་འབྱུང་གི་སྣོ
ནས་དམིགས་བརྗེ་མ་འཁྲུམས་ཕྲག་གཅིག །དཔྱམ་བླ་ར་



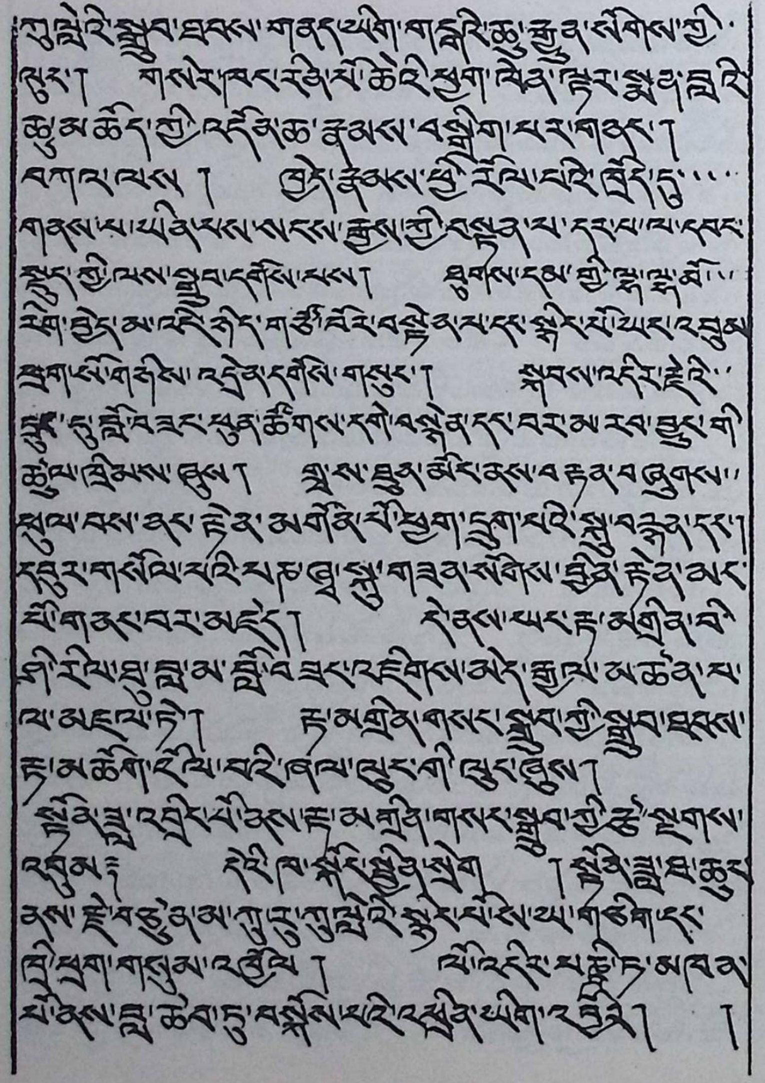
བའི་སྐྱོང་གནས་བརྒྱད་སྒྲོལ་མ་ཐབ་ས་ཡུལ་ཕྱུར་གེའི་སྒྲིག
སུ་གླུ་ཐོ་བཀྲ་ཤིས་དགའ་འབར་དང་འབུམ་ཁང་རྗེ་སྒྲུབ་ལ་་
དཀར་པོའི་གཏེར་བུམ་སྤྲུལ། དེར་ཟླ་དྲུག་པ་རྩེར་ཟླ་ཐ
ཚུང་གི་དུས་སོག་ཡུལ་དུ་ ~ གསེར་ཞིབ་བཀའ་འགྱུར
བ་རིན་པོ་ཆེ་ལ་མཇལ་ཞིང་རྗེའི་ཞབས་གཉིས་ཀ་སུ་ཕྱུང་བའི
འདུན་པས། རབ་འབྱམས་པ་ཡེ་རྒྱན་པ་ལ་ཞུས་ནས
བསླབ་པ་ཕུལ་ཏེ། ཚེས་ཉེར་གཅིག་གི་མཚན་མོའི་་
ཕྱེད་དང་པོའི་དུས་སུ་བཀའ་འགྱུར་བ་རིན་པོ་ཆེ་དེ་ཉིད་ཀྱི་་
ཕྱག་ཏུ་མཚན་ཉམས་སྤྱིས་ཏེ ~ བློ་བཟང་བཤེས
གཉེན་མཁན་པོ། དེ་ཡན་ཆེ་བླ་མ་བློ་[illegible]བཟང་་་ འོད་ཟེར
གསལ་སྒྲོན། གསོལ་དཔོན་དགེ་འདུན་རབ་རྒྱས་དུས་ཀྱིས།
རབ་འབྱམས་པ་སྨོན་ལམ་རྒྱ་མཚོ། དབུ་མཛད་བཀྲ
ཤིས་ཆོས་དར་ཁོ་སྐྱིད་དང་བཅས་དགེ་འདུན་གྲངས་ཚང་བའི་དབུས
སུ་མཁན་སློབ་ཕྱུགས་མའི་སྒོ་ནས་དགེ་སློང་གི་སྡོམ་པ་སྐྱར་་
ཡང་ཐོབ་[illegible]ས་འདྲེད་པའི་རབ་ཆེས་ཞིང་ཕྱིར་ནས་དང་ཀུས་དང་་
རྗེ་རི་བཀའ་དྲིན་ལ་དགའ་བ་གཉིས་པོ་ཕན་ཚུན་འགྲན་པར་འགྱུར
མཁན་བརྒྱུད་ནི། སྟོན་པ་སངས་རྒྱས། ཤཱ་རིའི་བུ།
སྲས་སྒྲ་གཅན་འཛིན། བྲམ་ཟེ་སྒྲ་གཅན་འཛིན།
མགོན་པོ་ཀླུ་སྒྲུབ། ལེགས་ལྡན་འབྱེད། དཔལ་སྐྱོང་།
ཡེ་ཤེས་སྙིང་པོ། མཁན་ཆེན་ཞི་བ་འཚོ། སྦ་རཏྣ།
དམར་ཤཱཀྱ་མུ་ནི། གཡོ་དགེ་འབྱུང་། བླ་ཆེན་དགོངས་པ



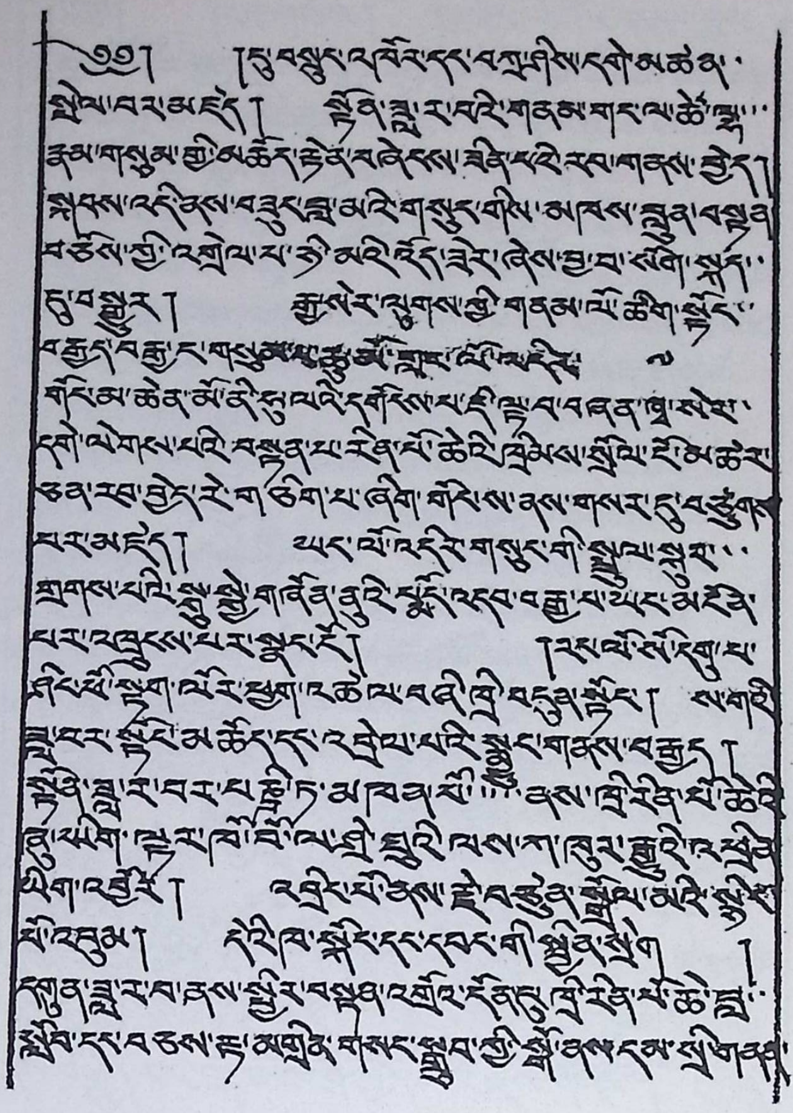
༄༅། །རབ་གསལ། སྦ་གོར་ཡེ་ཤེས་གཡུང་དྲུང་
གྲུམ་ཡེ་ཤེས་རྒྱལ་མཚན། ཀླུ་མེས་ཚུལ་ཁྲིམས་ཤེས་རབ།
གཉུས་རྡོ་རྗེ་རྒྱལ་མཚན། སྐྱེ་བོ་གྲགས་པ་རྒྱལ་མཚན།
འབྲེ་ཤེས་རབ་འབར། རྩིས་པ་གཞོན་ནུ་སེང་གེ།
གྲོ་སྟོན་བདུད་རྩི་གྲགས། མཆིམས་ནམ་མཁའ་གྲགས།
ཟེའུ་གྲགས་པ་ཤེས་རབ། མཆིམས་བློ་བཟང་གྲགས།
གྲོ་སྟོན་ཀུན་དགའ་རྒྱལ་མཚན། ཡར་སྟོན་གྲུབ་པ་
ཤེས་རབ། ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པ་དགེ་འདུན་གྲུབ།
འདུལ་འཛིན་བློ་གྲོས་སྤྱན་པ། པཎ་ཆེན་ཀུན་དགའ
བདེ་ལེགས། ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པ་དགེ་འདུན་རྒྱ
མཚོ། ཞལ་སྔ་ནས་དགེ་ལེགས་དཔལ་བཟང་།
ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པ་............བསོད་ནམས་རྒྱ་མཚོ།
པཎ་ཆེན་དམ་ཆོས་ཡར་འཕེལ། པཎ་ཆེན་བློ་བཟང་ཆོས་
ཀྱི་རྒྱལ་མཚན། མཁན་ཆེན་དཀོན་མཆོག་རྒྱལ་མཚན།
པཎ་ཆེན་བློ་བཟང་ཡེ་ཤེས། རྗེ་བློ་བཟང་བཟོད་པ། ཡོངས་
འཛིན་བློ་བཟང་ཆོས་འཕེལ། པཎ་ཆེན་བློ་བཟང་དཔལ་ལྡན་
ཡེ་ཤེས། རྒྱལ་དབང་བློ་བཟང་བསྟན་པའི་དབང་ཕྱུག་འཇམ་
དཔལ་རྒྱ་མཚོ། བཀའ་འགྱུར་བ་རིན་པོ་ཆེ་བློ་བཟང་བཤེས
གཉེན་དཔལ་བཟང་པོ། དེས་བདག་ལའོ། །
དེ་ནས་[illegible]ནས་བརྒྱུད་པའི་བླ་མེད་ལུགས་ཀྱི་སློབ་མ
སེར་གཅིག་གི་གདོང་དྲང་། སློབ་དཔོན་[illegible]
ནས་བརྒྱུད་པའི་ལྷ་མོ་རིགས་བྱེད་མའི་རྗེས་གནང་། ཀུ་རུ



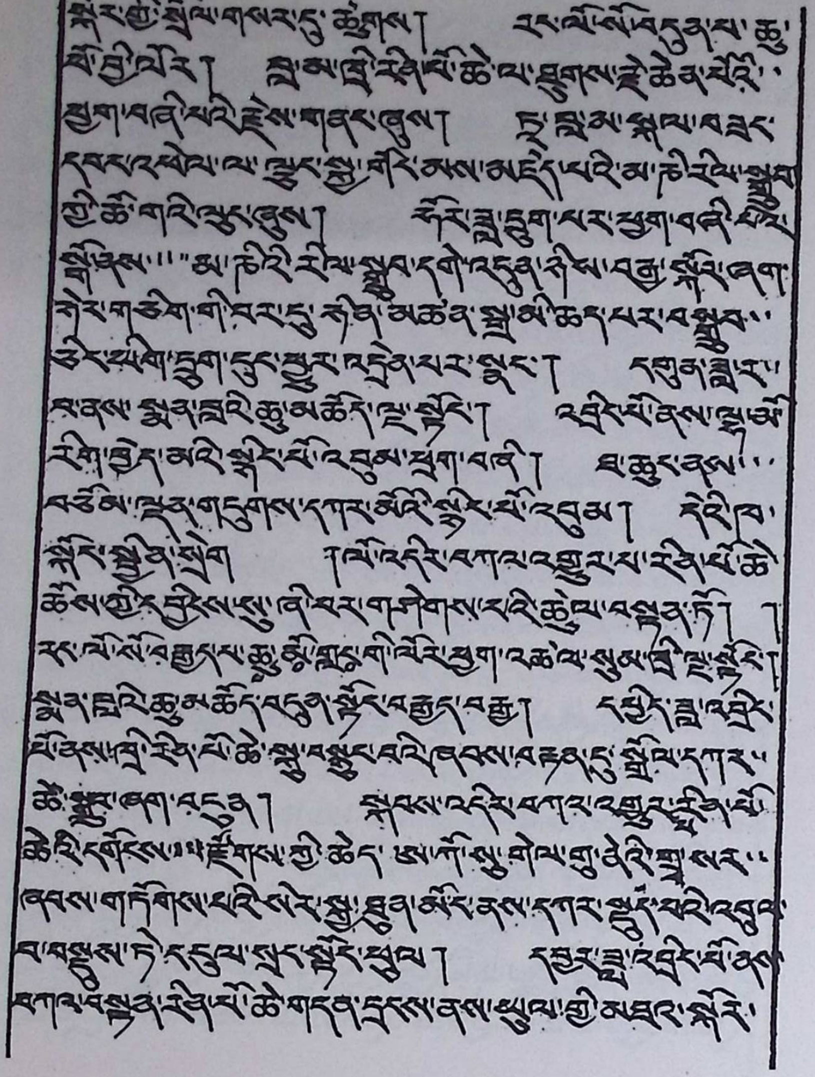
༧༧། །རང་ལོ་སོ་ལྔ་པ་ལྕགས་མོ་ཁྱི་ཡི་ལོ་གསར་༑
རབ་འབྱམས་པ་ཡེ་ཤེས་རྒྱལ་མཚན་ཞབས་འབྲིང་བ་ལ།
ལྷ་མོ་རིག་བྱེད་མ་ཡི་སྒྲུབ་གསང་སྒྲུབ་གསེས་དང་། རྟ་མགྲིན་
གསང་སྒྲུབ། འཇམ་དབྱངས་སྨྲ་བའི་སེངྒེ། རྗེ་བཙུན་
སྒྲོལ་མ་ཤེར་གཅིག །ཛམྦྷ་ལ་དཀར་པོ་རྣམས་ཀྱི་རྗེས་
གནང་། རིག་བྱེད་མའི་སྒྲུབ་ཐབས་ ཨཱུ་ཧྲུ་ལ་གསེར་བའི་
མལླི་ཀ་སོགས་ཆོས་མང་པོའི་ལུང་ཞུས། སྐབས་འདིར་
མཚན་ཉིད་སློབ་གཉེར་གསར་དུ་བསྒྲིག་ནས་འགོ་ཚུགས།
དཔྱིད་ཟླ་འབྲིང་པོ་ནས་ སྨན་བླའི་ཆུ་མཆོད་ཕྱུམ་ཁྲི་བདུན་
སྐོར༑ རིག་བྱེད་མའི་སྙིང་པོ་འབུམ་ཕྲག་གཉིས། རིག་
བྱེད་མའི་དབང་གི་སྦྱིན་སྲེག །དགུན་ཟླ་འབྲིང་པོ་ནས་༑
མཇལ་བཞི་ཁྲི། དམ་ཚིག་རྡོ་རྗེའི་བཟླས་པ་འབུམ།
ཐ་ཆུང་ནས་རྡོ་རྗེ་འཇིགས་བྱེད་ཀྱི་ལས་སྔགས་འབུམ།
ལས་བཞིའི་སྔགས་ཁྲི་རེ། ཁ་སྐོང་སྦྱིན་སྲེག་བྱེད།
རང་ལོ་སོ་དྲུག་པ་ལྕགས་མོ་ཕག་གི་ལོར། མཚན་ཉིད་༑
འདུས་ཚོགས་ལ་མང་འགྱེད་ཕུལ་ཞིང་བསྐུལ་གྲྭ་ནས་བཟུང་
བློ་རིགས་རྟགས་རིགས། དོན་བདུན་ཅུ། ཕར་ཕྱིན་
བསམ་གཟུགས་ཀྱི་བར་སྤྱི་ལོ་རྒྱུ་ལོ་ཕྱི་བའི་དགུན་ཟླ་ར་བའི་༑
བར་དུ་མཚན་ཉིད་སློབ་གཉེར་ལ་བག་ཆགས་འཇོག །
དབྱར་གྱི་དུས་སུ་སྒྲུབ་ཆེན་དབང་ཆེན་དྲག་རྩལ་བ་ལ་མཇལ།
དེ་ལོ་ཟླ་དྲུག་པའི་ཆོས་འཁོར་སྐྱིད་ལམ་གྱི་འདུག་ཏུ་ཐམས་



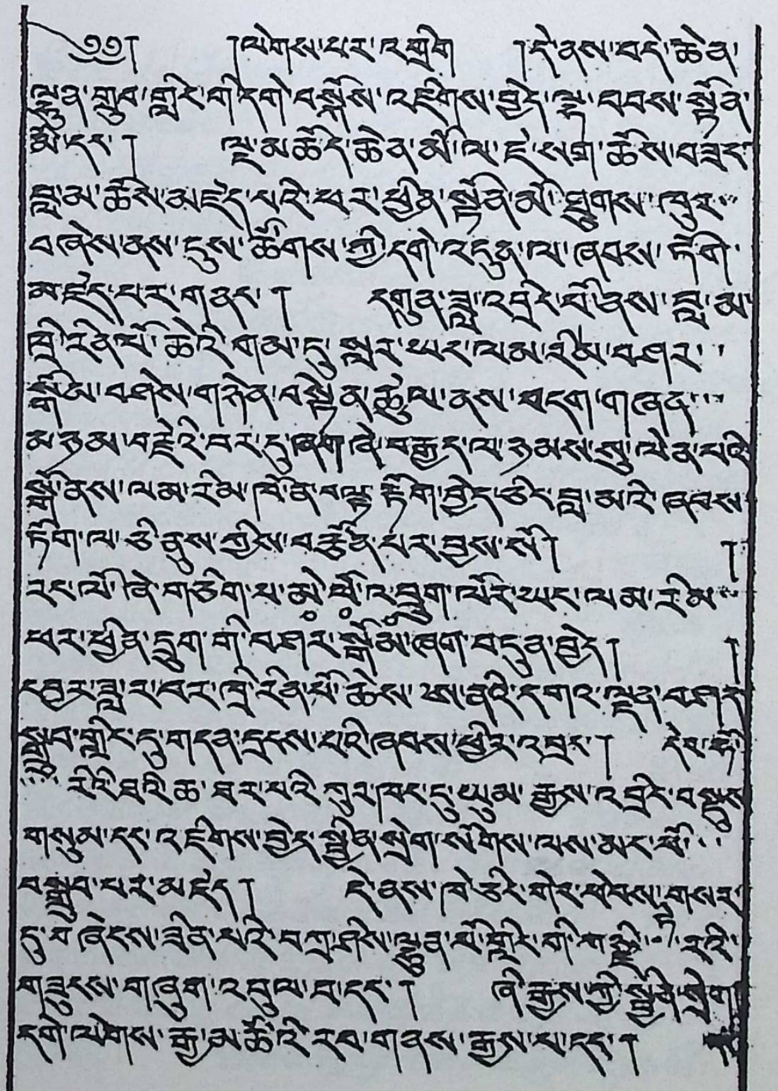
ཀླུ་སྨེའི་སྒྲུབ་ཐབས་གནད་ཡིག་གཉན་རིའི་ཆུ་རྒྱན་སོགས་ཀྱི་༑
ལུང་། གསེར་ཁང་རིན་པོ་ཆེའི་ཕྱག་བཞེས་ལྟར་སྨན་བླའི་
ཆུ་མཆོད་ཀྱི་འདོན་ཆ་རྣམས་བསྒྲིག་པར་གནང་།
བཀའ་ལས། ཁྱེད་རྣམས་ཀྱི་རོལ་པའི་གྲོང་དུ་༑
གནས་པ་ཡིན་པས་སངས་རྒྱས་ཀྱི་བསྟན་པ་དང་པ་ལ་དགའ་
སྤྱོད་ཀྱི་ལས་གྲུབ་དགོས་པས། ཐུགས་དམ་གྱི་ལྷ་ལྷ་མོ་༑
རིག་བྱེད་མ་འདི་ཉིད་གཙོ་བོར་བསྟེན་པ་དང་སྙིང་པོ་ཡང་འབུམ
ཕྲག་སོ་གཉིས། འདྲེན་དགོས་གསུང་། སྐབས་འདིར་རྗེའི་༑
ཕྱག་དུ་བློ་བཟང་ཕུན་ཚོགས་དགེ་བསྙེན་དང་བར་མ་རབ་བྱུང་གི
ཚུལ་ཁྲིམས་ཞུས། སྒྲ་ས་ཐུན་མོང་ནས་བརྟན་བཞུགས༑
ཕུལ་བས་ནང་རྟེན་མགོན་པོ་ཕྱག་དྲུག་པའི་སྐུ་བརྙན་དང་།
དབུར་གསོལ་བའི་པཎ་ཞྭ་སྐྱ་གཟན་སོགས་ཕྱི་རྟེན་མང་
པོ་གནང་བར་མཛད། དེ་ནས་ཡང་རྟ་མགྲིན་གྱི་
ཀྱི་རོལ་པ་བླ་མ་བློ་བཟང་འཇིགས་མེད་རྒྱལ་མཚན་པ་
ལ་མཇལ་ཏེ། རྟ་མགྲིན་གསང་སྒྲུབ་ཀྱི་སྒྲུབ་ཐབས་
རྟ་མཆོག་རོལ་པའི་ཞལ་ལུང་གི་ལུང་ཞུས།
སྨིན་ཟླ་འབྲིང་པོ་ནས་རྟ་མགྲིན་གསང་སྒྲུབ་ཀྱི་རྩ་སྔགས་
འབུམ༑ དེའི་ཁ་སྐོང་སྦྱིན་སྲེག །སྨིན་ཟླ་ཐ་ཆུང་
ནས་རྗེ་བཙུན་མ་ཀུ་རུ་ཀུལླེའི་སྙིང་པོ་ས་ཡ་གཅིག་དང་
ཁྲི་ཕྲག་གསུམ་འབུལ། ལོ་འདིར་པཎྜི་ཏ་མཁན་
པོ་ནས་བླ་ཚབ་ཏུ་བསྐོས་པའི་འཕྲིན་ཡིག་འབྱོར། །



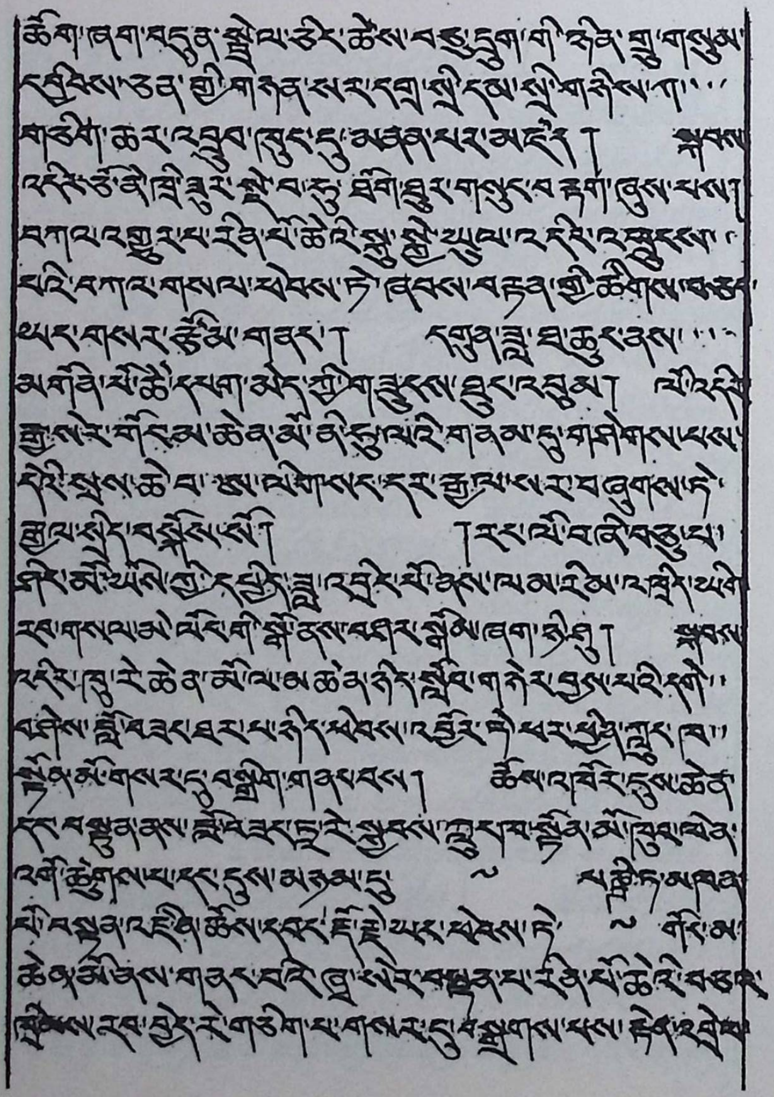
༄༅། །ཏུ་བསྒྱུར་འཁོར་དང་བཀྲ་ཤིས་དགེ་མཚན་·
སྤེལ་བར་མཛོད། །ཉིན་ཟླ་ར་བའི་གནམ་གང་ལ་ཚོ་ལྔ··
ནམ་གསུམ་གྱི་མཆོད་རྟེན་བཞི་དང་། ཟེན་པའི་རབ་གནས་ཕྱེད།
སྐབས་འདི་ནས་བཟུང་བླ་མའི་གསུང་གིས་མཁས་ལྗུན་བསྟན
བཅོས་ཀྱི་འགྲེལ་པ་ཀེ་མའི་འོད་ཟེར་ཞེས་བྱ་བ་[illegible]་སྐད་·
དུ་བསྒྱུར། །རྒྱ་སེར་ལུགས་ཀྱི་གནམ་ལོ་ཆིག་སྟོང་··
བརྒྱད་བརྒྱ་ང་[illegible]
གངས་མ་ཆེན་མོ་ཉི་སྟུ་ལའི་དགོངས་པ་ཧྲི་ལྔ་བ་བ་བཞུ་སེར་·
དགེ་ལེགས་པའི་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེའི་ཁྲིམས་ཕྱོགས་ཉི་མཆེར་
ཅན་རབ་བྱེད་རེ་ག་ཅིག་པ་ཞིག་གངས་ས་ནས་གསར་དུ་བསྐྱུར
པར་མཛད། །ཡང་ལོ་འདིར་གསུང་གི་སྐུལ་སྐུར··
གྲགས་པའི་སྐུ་སྐྱེ་གཞོན་ནུའི་སྐྱིད་འབེབ་བརྒྱ་པ་ཡང་མཇིན་
པར་འགྱུར་བ་པར་སྐྱང་ངོ། །རས་པ་སོ་རིགས་པ
ཉིད་ཀྱི་སྐུག་ལོ་ར་ཟླ་འཚེ་ལ་བཞི་ཁྲི་བདུན་སྟོང་། ས་གཞི
ལྷ་བར་སྐྱིད་མཆོད་དང་འབྲེལ་པའི་སྐུང་གནས་བརྒྱད། །
ཉི་ཟླ་ར་བར་པ་རྟེང་མཁན་པོ་[illegible] ནས་ཁྲི་རིན་པོ་ཆེའི
ཞུ་ཡིག་ལྷ་ར་ཁོ་ཁོ་ལ་གྲི་ཕྱུའི་ལས་ཀ་ཁུར་རྒྱུ་ར་སྤྲེལ
ཡིག་འབྲེར། །འབྲིར་པོ་ཉམས་རྗེ་བཙུན་སྒྲོལ་མའི་སྐུ
པོ་འབུམ། །དེའི་ཁ་སྐྱེད་དང་དབང་གི་ཕྱིན་སྤྱོད། །
ཀུན་ཟླ་ར་བ་ནས་ཕྱིར་བསྟན་འགྲོར་དོན་དུ་ཁྲི་རིན་པོ་ཆེ་ཟླ·
སྤེལ་དང་བཅས་ཏ་མཁྱེན་གསང་སྔགས་ཀྱི་སྒོ་ནས་དམ་ཁྱེགས··



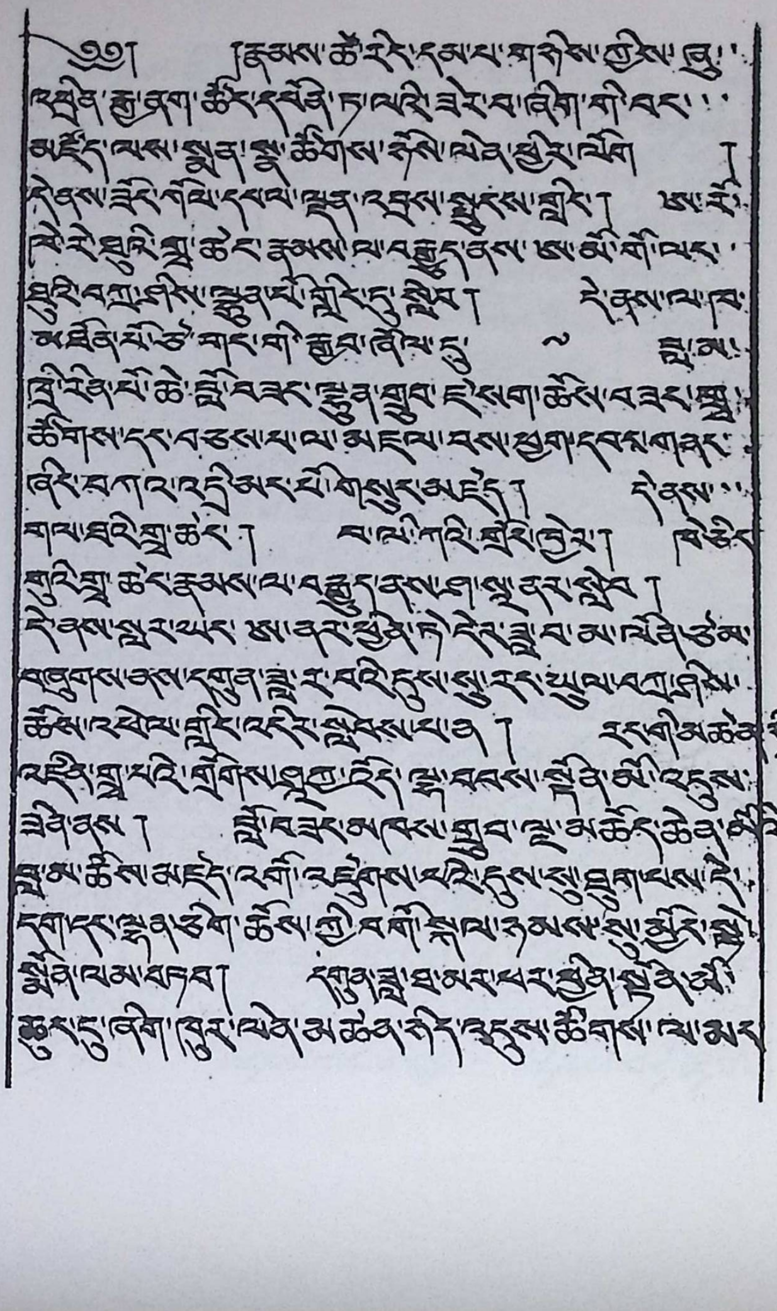
སྐོར་གྱི་གྲོལ་གསར་དུ་ཚུགས། །དང་ལོ་ལོ་ཁ་དུ་ན་པ་རྒྱུ་
བོ་བྱི་ཡོར། །ཟླ་མ་ཁྲི་རིན་པོ་ཆེ་ལ་ཕྱུགས་རྗེ་ཆེན་པོའི་·
ཕྱག་བཞི་པའི་རྗེས་གནང་ཞུས། །དུ་ཟླ་མ་སྐལ་བཟང་
དབང་འཕེལ་ལ་ལྷུང་སྤྱི་གིར་མཁས་མཛད་པའི་མ་ཎི་རིལ་སྒྲུབ
ཀྱི་ཚོ་གའི་ལུང་ཞུས། །ངོར་ཟླ་དྲུག་པར་ཕྱག་བཞི་པའི་
སྒྲུབ་ཆེན་"མ་ཎིའི་རིལ་སྒྲུབ་དགེ་འདུན་སེ་ས་བཅུ་སྐོར་ཞག
གཅིག་གི་བར་དུ་རིན་མཚན་སྒྲ་མི་ཆད་པར་བསྒྲུབ··
ཅིང་ཡིག་དྲུག་དུང་ཕྱུར་འདྲེན་པར་སྒྲུང་། །དགུན་ཟླ་ར་·
ར་ནས་སྨན་བླའི་རྒྱ་མཆོད་ལྔ་སྟོང་། །འབྲིང་པོ་ནས་ལྷ་མོ་
རིགས་བྱེད་མའི་སྐོར་པོ་འབུམ་ཕྲག་བཞི། །ཐ་ཆུང་ནས་··
བཅོམ་ལྡན་གདུགས་དཀར་མོའི་སྐོར་པོ་འབུམ། །དེའི་ཁ·
སྐོང་སྦྱིན་སྲེག །ལོ་འདིར་བཀའ་འགྱུར་པ་རིན་པོ་ཆེ
ཆོས་ཀྱི་དབྱིངས་སུ་ཞི་བར་གཤེགས་པའི་ཚུལ་བསྟན་ཏོ། །
རང་ལོ་སོ་བརྒྱད་པ་རྒྱ་སྐོར་གླིང་གི་ལོར་ཕྱག་འཚལ་སུམ་བྱི་ལྷ་སྟོང་།
སྨན་བླའི་རྒྱ་མཆོད་བདུན་སྟོང་བརྒྱད་བརྒྱ། །དཔྱིད་ཟླ་འབྲིང་
པོ་ནས་ཁྲི་རིན་པོ་ཆེ་སྐུ་བསྐྱུད་བའི་ཞབས་བརྟན་དུ་སྒྲོལ་དཀར་··
ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བདུན། །སྐབས་འདིར་བཀའ་འགྱུར་རིན་པོ
ཆེའི་དགོངས་པ་རྫོགས་ཀྱི་ཆེད་ཨ་ཀོ་སུ་གེལ་གུ་ཞིའི་ཟླ་བར་··
ཞབས་གཏོགས་པའི་སེར་སྐྱ་རྣམ་ཐོས་ནས་དཀར་མཆོད་བའི་འབུལ་
བ་བསྐུལ་ཏེ་དབུལ་ཕྱག་སྟོང་ཕྱུལ། །ཕྱུར་ཟླ་འབྲིང་པོ་ནས
བཀའ་བསྟན་རིན་པོ་ཆེ་གདན་དྲངས་ནས་ཡུལ་གྱི་མཐར་སྐོར་·



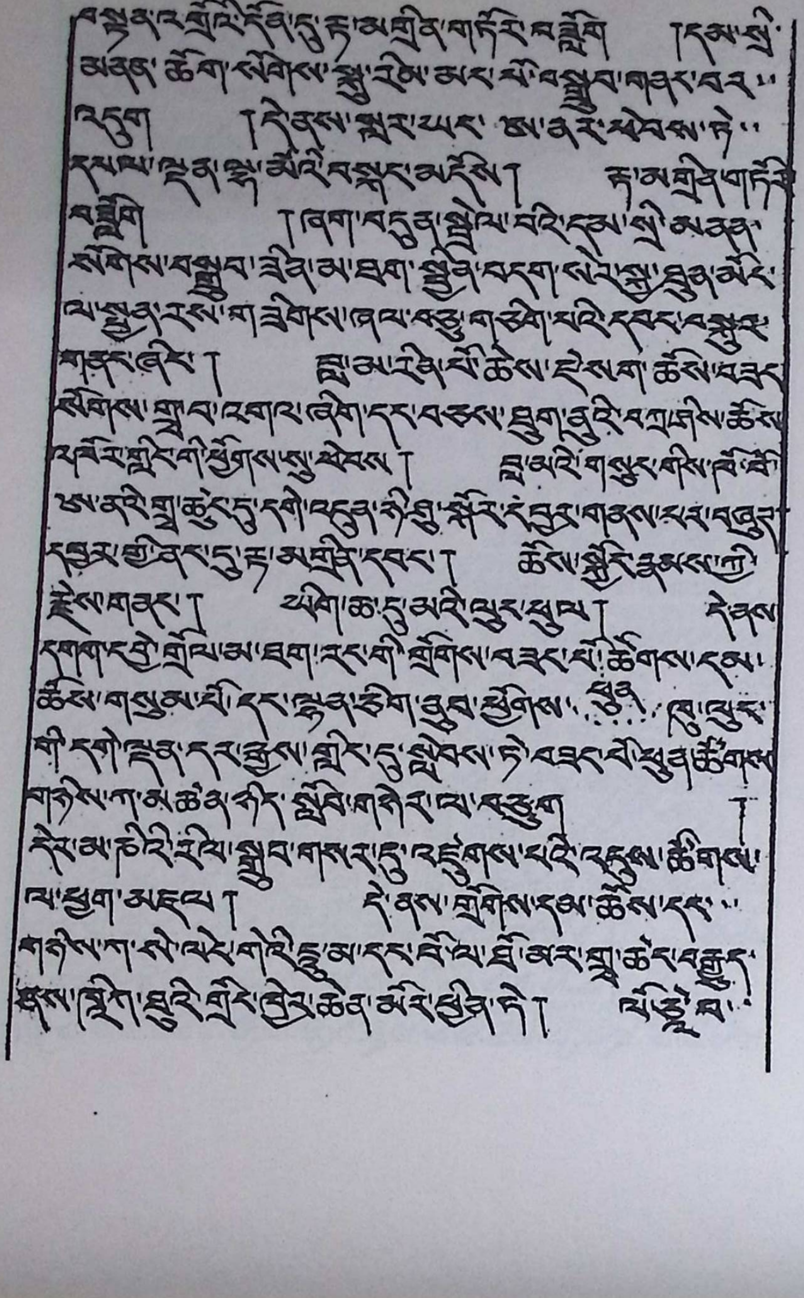
༄༅། །ལེགས་པར་འགྲིག །དེ་ནས་བདེ་ཆེན་
ལྷུན་གྲུབ་གླིང་གི་དགེ་བསྐོས་འཛིན་བྱེད་རྫུ་བབས་སྨིན་
ཤི་དར། ། ལྷ་མཆོད་ཆེན་མོ་ལ་ཧ་ར་ཀྲ།ཆོས་བཟང་
བླ་མ་ཆོས་མཛད་པའི་སར་ཕྱིན་སྨིན་མི་ཐུགས་ཁུར་
བཞེས་ནས་དུས་ཚོགས་ཀྱི་དགེ་འདུན་ལ་ཞབས་ཏོག་
མཛད་པར་གནང་། ། ཀུན་བློ་འབྲེར་བོ་ཅེས་བླ་མ་
ཁྲི་རིན་པོ་ཆེའི་གམ་དུ་སྐར་ཡང་ལམ་རིམ་བཤད་
ཁྲིམ་བཞེས་གཉེན་བསྙེན་ཚུལ་ནས་བདག་གཞེད་
མཉམ་བཞེར་བར་དུ་ཞག་ཞེ་བརྒྱད་ལ་ཉམས་སུ་ལེན་པའི་
སྒོ་ནས་ལམ་རིམ་ཁྲིད་བལྟ་རྣམ་བྱེད་ཅེར་བླ་མའི་ཞབས
ཏོག་ལ་ཅི་ནུས་ཀྱིས་བཙོན་པར་བྱས་སོ། །
འདང་ལོ་ནི་གཅིག་པ་ལྔ་སྒོ་འབྲུག་ལོར་ཡང་ལམ་རིམ་
པར་ཕྱིན་དྲུག་གི་བཤད་སྒོམ་ཞག་བདུན་བྱེད། །
ཁྲིར་བློ་བ་བར་ཁྲི་རིན་པོ་ཆེས་ཡབ་ཞིའི་དགའ་ལྡན་བཤད་
སྒྲུབ་གླིང་དུ་གདན་དྲངས་པའི་ཞབས་ཕྱིར་འབྲང་། ། དེས་ཀྱི
རིའི་ཐའི་ཆ་ཐར་པའི་གུར་ཁང་དུ་ཡུམ་རྒྱས་འབྲིང་བསྡུས
གསུམ་དང་འཇིགས་བྱེད་སྒྲུབ་ཐེག་སོགས་ལས་མང་སྒོ
བསྒྲུབ་པར་མཛད། ། དེ་ནས་ཁེ་ཙེར་གེར་སེམས་གསར་
དུ་བ་ཞེངས་ཞེན་པའི་བཀྲ་ཤིས་ལྷུན་པོ་གླིང་གི་ཀ་བཅུ་ཤྲི་
གཟུངས་གཞུག་འབུལ་བ་དང་། ། ཤི་རྒྱས་ཀྱི་སྒྲིབ་སྦྱོང་
དགེ་ལེགས་རྒྱ་མཚོའི་རབ་གནས་རྒྱས་པ་དང་། །



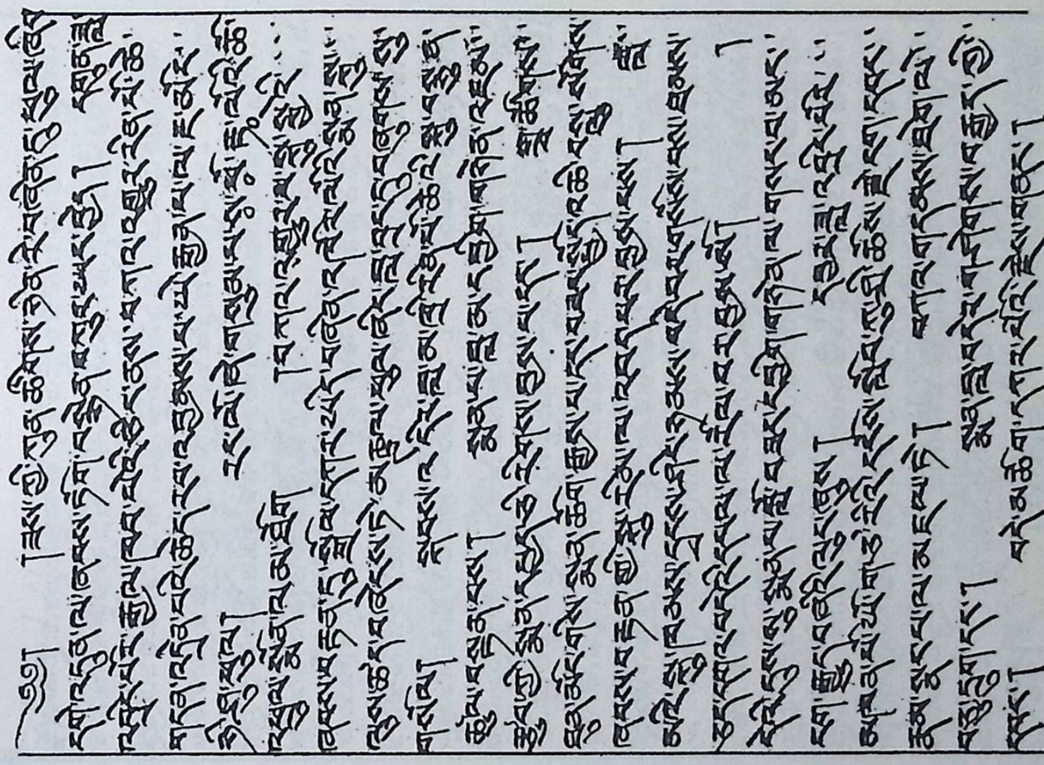
ཆོག་ཞག་བདུན་སྨོན་ལམ་ཅེར་ཆེས་བཅུ་དྲུག་གི་རིན་གྲུ་གསུམ་
དབྱིངས་ཅན་ཀྱི་གཉན་སར་དགྲ་གྲི་ཞལ་གྲི་གཉིས་ཀ་
གཅིག་ཆར་འབྲུབ་ཁུང་དུ་མཐའ་པར་མཛད། ། སྨན་ལ
འདིར་ཙ་ཞི་ཁྲི་བྱུར་སྒྲ་བ་རྒྱ་ཐུག་སྐུར་གསུང་བ་རག་ཁུལ་པ་ལ
བཀའ་འབྱུར་པ་རིན་པོ་ཆེའི་སྐུ་སྐྱེ་ཡུལ་འདིར་འབྱུངས་
པའི་བཀའ་གསལ་ལ་ཕེབས་ཏེ་ཞབས་བརྟན་ཀྱི་ཚོགས་བཅས་
ཡར་གསར་ཚེས་གནང་། ། དགུན་ཟླ་ར་རྒྱུར་ནས
མགོན་པོ་ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་གཟུངས་སྦྱང་འབུམ། ལོ་འདི་
རྒྱ་ལ་ནར་གོང་མ་ཆེན་མོ་ནི་རྒྱལ་པའི་གནམ་དུ་གཤེགས་པས་
དེའི་སྐྱེ་ཆེ་བ་ཙམ་ལེགས་པར་རང་རྒྱལ་ལ་བ་ར་བཞུགས་ཏེ་
རྒྱལ་སྲིད་བསྐྱོད་ཅོ། །རང་ལོ་བཞི་བཅུ་པ་
ཤིང་མོ་ཡོས་ཀྱི་དབྱིད་ཟླ་འབྲིང་པོ་ནས་ལམ་རིམ་འབྲིང་པའི
རབ་གསལ་ལ་མི་ལོད་གི་སྒོ་ནས་བཤད་སྒྲུབ་ཞག་ཏེ་ཉེར། ། སྨན་ལ
འདིར་ཁྲུ་རེ་ཆེན་མོ་ལ་མཆན་གེར་སློབ་གཉེར་བྱས་པའི་དགེ
བཤེས་བློ་བཟང་ཐར་པ་ཞེར་སེམས་འཛིན་གྱི་ཕར་ཕྱིན་ཀླུང་ཁ
སྐྱེ་ལ་མི་གསར་དུ་བསྒྲིམ་གནང་བས། ། ཆོས་འཁོར་དུས་ཆེན་
དང་བསྟུན་ནས་སྐྱེ་བ་ཟླ་ཁུ་ཤེ་སྨྲུ་ལྕམས་ཏུ་པ་སྟེན་མི་ཁྲུས་ཞེན་
འགོ་ཚུགས་ལ་པ་དང་དུས་མཉམ་དུ་ ~ པ་ཀྲེད་མཁན་
པོ་བསྟན་འཛིན་ཚོས་རང་ཙང་རྡོ་རྗེ་ཡར་ཕེབས་ཏེ་ ~ བོད་མ་
ཆེན་མོ་ཞབས་གཞན་བའི་ཁྲི་ལེབ་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེའི་བཅར་
ཕྱོགས་རབ་བྱེད་ར་གཅིག་པ་གསར་དུ་བསྒྲུབས་པས་རྗེས་འབྲེལ

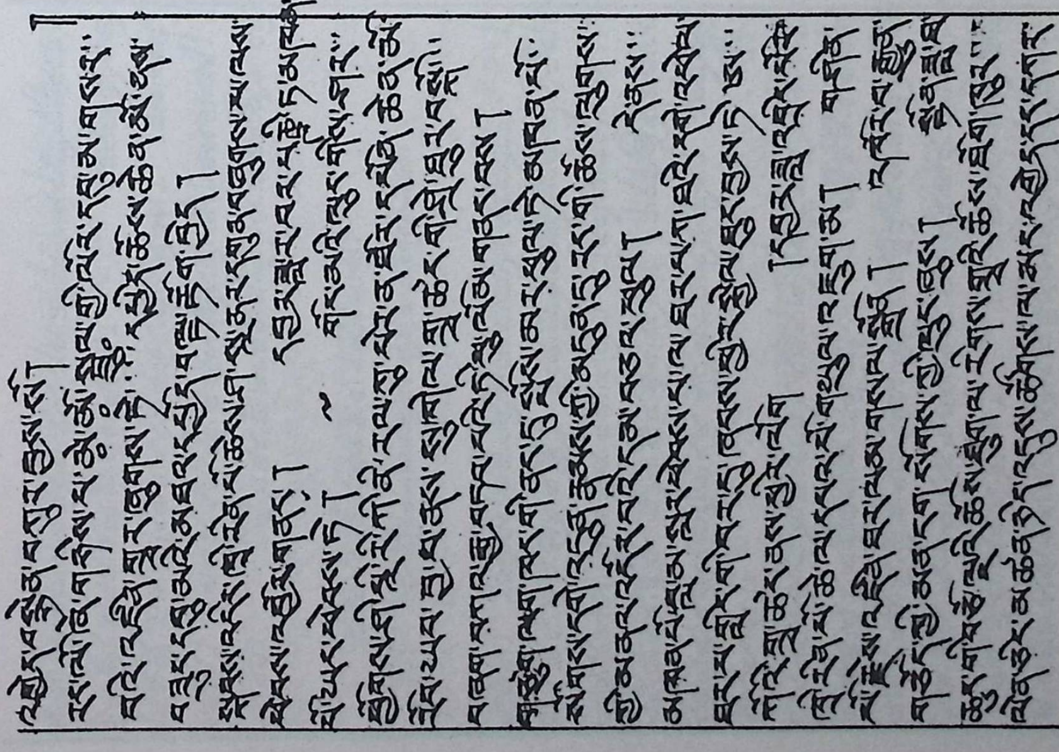


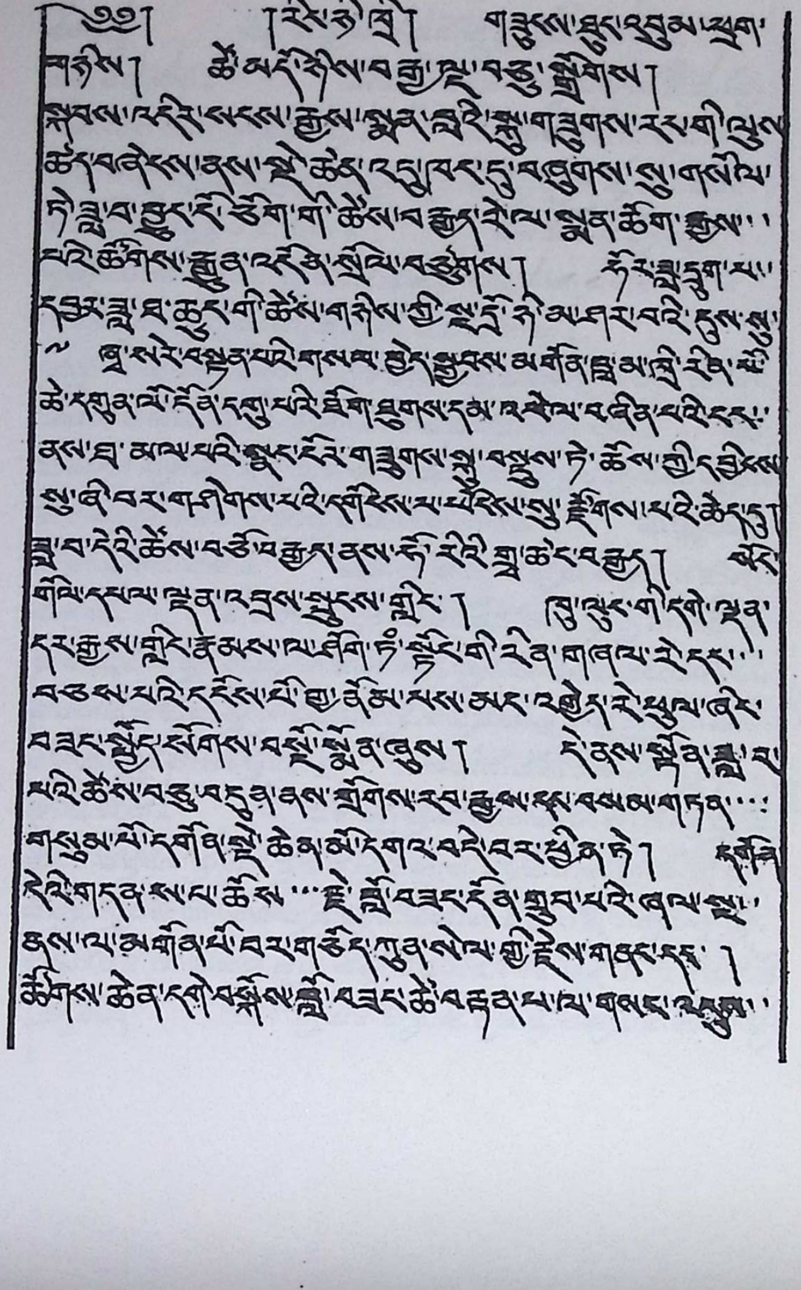
༄༅། །རྣམས་ཆོ་རིང་དམ་པ་གཉིས་ཀྱིས་ཞུ།
འབྲིན་རྒྱ་ནག་ཆོང་དཔོན་ཁ་ལའི་ཟེར་བ་ཞིག་གི་བར་
མཛོད་ལས་སྨན་སྣ་ཚོགས་ངེས་ལེན་ཕྱིར་ཡོང་། །
དེ་ནས་ཟེར་པོའི་དཔལ་ལྡན་འབྲས་སྤུངས་གླིང་། ཕས་ཇོ་
ཞེ་རེ་ཕུར་སྦྲ་ཚང་རྣམས་ལ་བརྒྱུད་ནས་ ཕས་མོ་གོ་ལང་
ཕུའི་བཀྲ་ཤིས་ལྷུན་པོ་གླིང་དུ་སླེབ། དེ་ནས་ལ་ཁ་
མཐོན་པོ་ཅེ་གང་གི་རྒྱབ་ཞོལ་དུ་ ~ སྦྲ་མ་
ཁྲི་རིན་པོ་ཆེ་བློ་བཟང་བསྟན་གྲུབ་ཇོ་སག་ཆོས་བཟང་སྐྱ་
ཚོགས་དང་བཅས་པ་ལ་མཇལ་ནས་ཕྱག་དབང་གནང་
ཞིང་བཀའ་འདྲི་མང་པོ་གསུང་མཛད། དེ་ནས་
གཡས་ཐབ་ཀྱི་སྦྲ་ཚང་། ས་ལི་ཀའི་གྲིར་ཁྲེར། ཞེ་ཅིང་
ཀའི་སྦྲ་ཚང་རྣམས་ལ་བརྒྱུད་ནས་ཤ་ལྷ་ཐར་སླེབ།
དེ་ནས་སླར་ཡང་ ཤ་ནར་ཕྱིན་ཏེ་དེར་ཟླ་བ་མ་ལོན་ཙམ་
བཞུགས་ནས་དཔྱིད་ཟླ་ར་བའི་དུས་སུ་རང་ཡུལ་བཀྲ་ཤིས་
ཆོས་འཕེལ་གླིང་ལ་ངང་སླེབས་པ་ཞ། རང་གི་མཚན་ཏེ་
འཇིག་སྦྲ་པའི་གྲོགས་ལྗུ་བྲ་ཐིང་ ལྷ་བབས་སྙིན་མི་འདུས་
ཟིན་ནས། བློ་བཟང་མཁས་གྲུབ་ལྷ་མཆོད་ཆེན་མོའི་
སྐུ་མ་ཆོས་མཛད་འགོ་འཛུགས་པའི་དུས་སུ་བསྒྲགས་པས་ཏེ
དགོ་དང་ལྡན་ཅིག་ཆོས་ཀྱི་བགོ་སྐལ་རྣམས་སུ་ཕྱིར་སྒོ
སྨིན་ལམ་བཟབ། ཀུན་ལྷ་ཕ་མར་ཕར་བྱེད་སྙིན་པོ
ཚར་དུ་ཞིག་ཁྲུར་ལེན་མཚན་ཉིད་འདུས་ཚོགས་ལ་མར



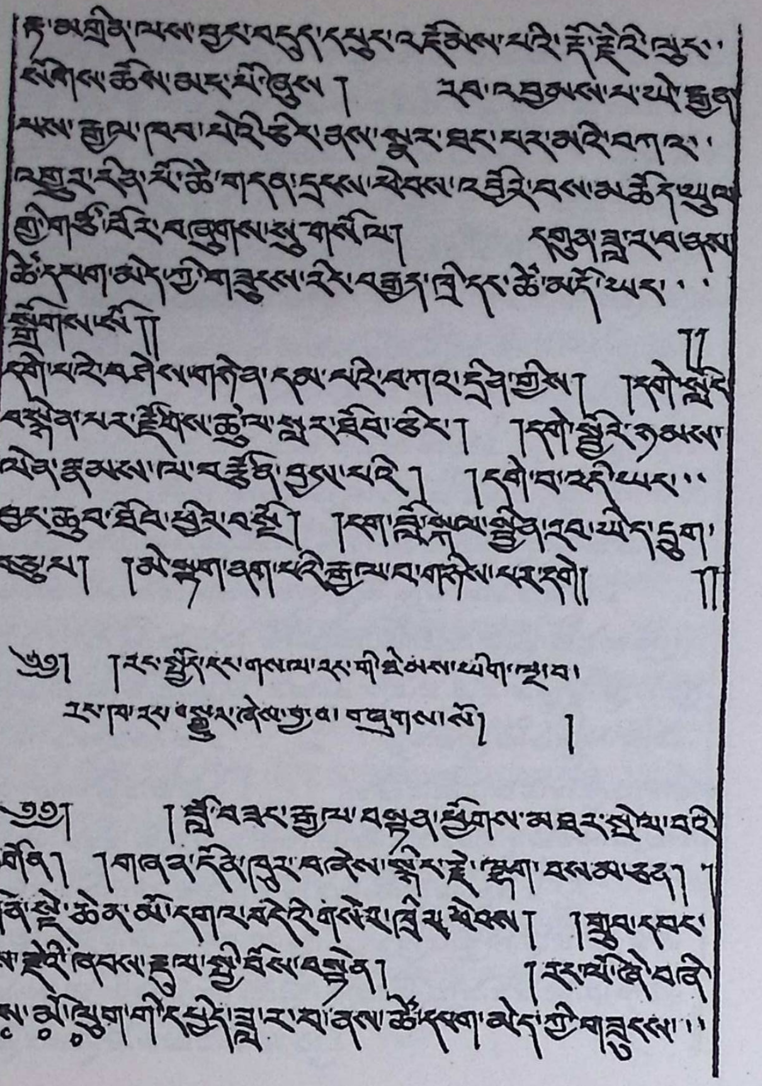
བསྟན་འགྲོའི་དོན་དུ་ཧ་མགྲིན་གདོང་བཞི་བསྒྲིམ། །དམ་སྲི
མནན་ཚོག་ལེགས་སྐུ་རིམ་མང་པོ་བསྒྲུབ་གནང་བར
འདུག །དེ་ནས་སླར་ཡང་ ཤ་ནར་ཕེབས་པ་ཏེ
དཔལ་ལྡན་ལྷ་མོའི་བསྐང་མདོས། ཧ་མགྲིན་གདོང་
བཞི་བསྒྲིམ། ཞག་བདུན་སྒྲོལ་བའི་དམ་གྱི་མནན
སོགས་བསྒྲུབ་ཞིང་མ་ཐག་ སྤྱིན་བདག་ལོ་སྐྱ་ཕྱུག་མོ་ང
ལ་སྨན་རས་ག་ཟིགས་ཞལ་བཅུ་གཅིག་པའི་དབང་བསྐུར
གནང་ཞིང་། སྔ་མ་རིན་པོ་ཆེས་ཧེ་ལག་ཆོས་བཟང
སོགས་གྲྭ་བ་འགའ་ཞིག་དང་བཅས་ཕྱག་ཕྱུའི་བཀྲ་ཤིས་ཆོས
འཁོར་གླིང་གི་ཕྱོགས་སུ་ཕེབས། སྔ་མའི་གསུང་གིས་ཞི་ཚེ
ཕས་ནའི་སྦྲ་ཚང་དུ་དགེ་འདུན་གྱི་སྒྲུ་སྐོར་ཆེ་ཆུང་གཞན་ཡང་བཞུར
ལྷུར་ཀྱི་ནང་དུ་ཧ་མགྲིན་དབང་། ཆོས་སྐྱོང་རྣམས་ཀྱི
གཏོར་གནང་། ཡིག་ཆ་དུ་མའི་ལུང་ཕུལ། དེ་ནས
དགག་དབྱེ་གྲོལ་མ་ཐག་རང་གི་གྲོགས་བཟང་པོ་ཚོགས་དམ
ཆོས་གསུམ་པོ་དང་ལྷན་ཅིག་ཁུལ་ཕྱོགས་ སྐུ ཁུ་ཁུང
གི་དགེ་ལྡན་དར་རྒྱས་གླིང་དུ་སླེབས་ཏེ་བཟང་པོ་སྒྲུབ་ཚོགས
གཉིས་ཀ་མཚན་ཉིད་སློབ་གཉེར་ལ་བརྩུག །
དེར་མ་ཆེ་རི་རིལ་སྒྲུབ་གསར་དུ་འཛུགས་པའི་འདུས་ཚོགས
ལ་ཕྱག་མཇལ། དེ་ནས་གྲོགས་དམ་ཆོས་དང
གཉིས་ཀ་སོ་ལའི་གཡི་ཏུ་མ་དང་བོ་ལ་ཕྱི་ཕར་སྦྲ་ཚང་བརྒྱུད
ནས་ཁྲིས་ཕུའི་གྲོང་ཁྱེར་ཆེན་མོར་ཕྱིན་ཏེ། པོ་རྡོ་ལ་







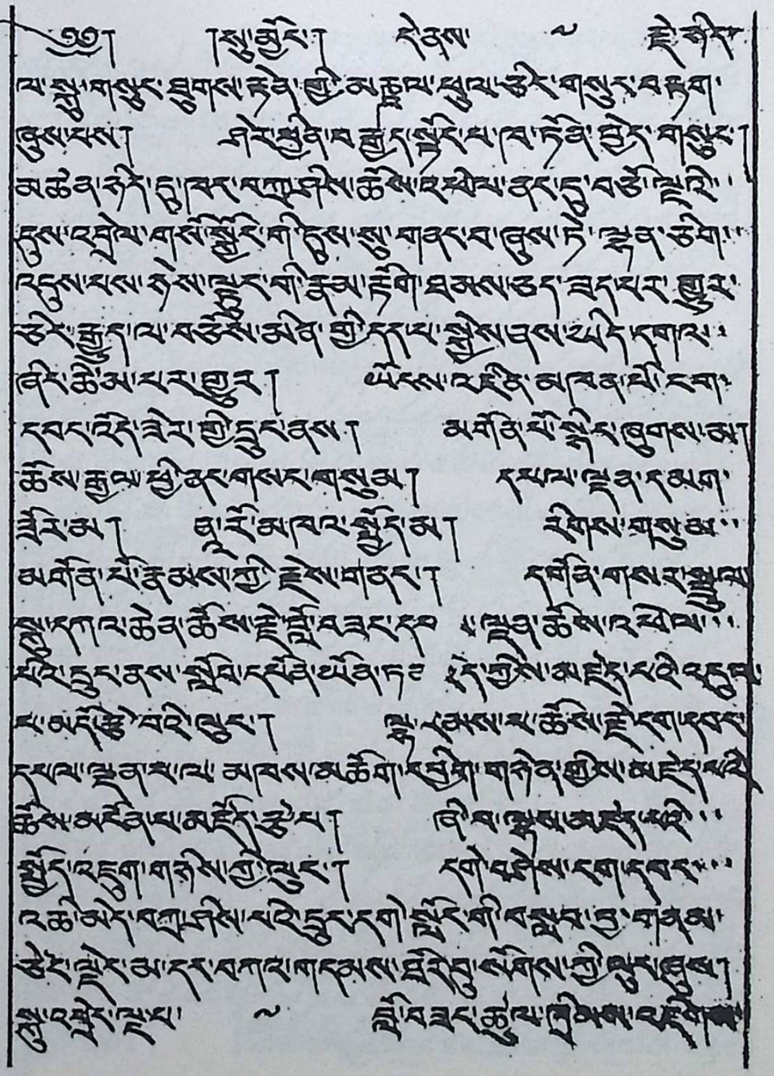
༄༅། །རིས་ཀྱི་ཁྲི། གཟུངས་སྔགས་འབུམ་ཕྲག་
གཉིས། ཨོཾ་མདོ་རེས་བཀྲ་ལྷ་བརྒྱ་སྒྲིགས།
སྐབས་འདིར་སངས་རྒྱས་སྨན་བླའི་སྐུ་གཟུགས་རང་གི་ལུགས
ཚད་བཞེངས་ནས་སྤྲེ་ཚེས་འདུ་བར་དུ་བཞུགས་སུ་གསོལ
ཀེ་སྣ་བ་སྤུར་དེ་རྩིག་གི་ཆོས་བརྒྱད་རེ་ལ་སྨན་ཚིག་རྒྱས་
པའི་ཚིགས་རྒྱུན་འདེན་སྲོལ་བརྩམས། དེ་རབ་བྱུང་པ་
དབྱར་ཟླ་བ་ཚུད་གི་ཚེས་གཉིས་ཀྱི་སྒྲ་དྲི་ཀེ་མཁར་བའི་དུས་སུ་
༄ ཨུ་སར་བསྟན་པའི་གསལ་ཆེད་རྒྱལ་མགོན་བླ་མ་ཁྲི་རིན་པོ་
ཆེ་རབ་ལྔ་པོ་དོན་དགུ་པའི་ཐོག་བྲག་དམ་འབྲེལ་བཞིན་པའི་དང་
ནས་བྲ་མལ་པའི་སྐྱར་རིར་གཟུགས་སྐུ་བསྟུལ་ཏེ་ཆོས་ཀྱི་དབྱིངས
སུ་ཞི་བར་གཤེགས་པའི་དགོངས་པ་ཡོངས་སུ་རྫོགས་པའི་ཚེད་དུ
ཟླ་བ་དེའི་ཚེས་བཅོ་བརྒྱད་ནས་དེ་རེའི་སྒྲ་ཚང་བརྒྱད། མཆོད་
གཡེལ་དཔལ་ལྡན་འབྲས་སྤུངས་སྒྲིར། ཁྱུ་ལུང་གི་དགེ་ལྡན་
དར་རྒྱས་གླིང་རྣམས་ལ་ཞིག་ཏུ་རྟེན་གྱི་རེན་གཞལ་ནེ་དང་
བཅས་པའི་དངོས་པོ་ཁྱི་ནོམ་པས་མང་འགྱུར་ནེ་ཕྱུལ་ཞིང་
བཟང་སྤྱོད་སོགས་བསྔོ་སྨོན་ཞུས། དེ་ནས་སྨོན་ལམ་བ
པའི་ཚེས་བཅུ་བདུན་ནས་གྲོགས་རབ་རྒྱལ་སྐུ་ཞབས་མ་གདན་…
གསུམ་པོ་དགོན་སྡེ་ཆེན་མོ་དགའ་བདེ་བར་ཕྱིན་ཏེ། དགོན
དེའི་གདན་ས་པ་ཆོས་…རྗེ་བློ་བཟང་དོན་གྲུབ་པའི་ཞལ་སྔ་
ནས་ལ་མགོན་པོ་བཞི་གཙོད་ཀུན་ལེགས་ཀྱི་རྟེན་གཞང་དང་ །
ཚོགས་ཆེན་དགེ་བསྐོལ་གྱི་བཟང་ཚོ་བརྟན་པ་ལ་གསང་འབུལ་



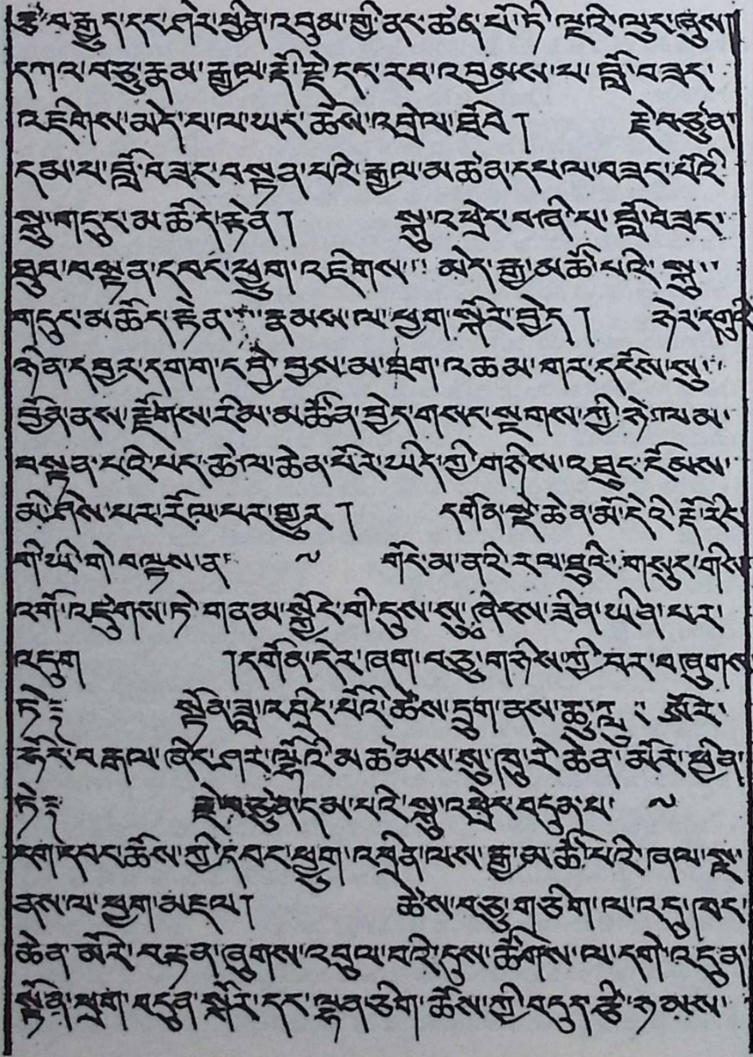
ཏ་མཁྲིན་ལས་བྱུར་བདུད་དཔུང་འཇོམས་པའི་རྡོ་རྗེའི་ལུང་
སོགས་ཆོས་མང་པོ་ཞུས། རབ་འབྲུམ་ས་པ་ཡེ་རྒྱན
པས་རྒྱལ་ཁབ་པོའི་ཚེར་ནས་སྔར་ཐང་པར་མའི་བཀའ་
འགྱུར་རིན་པོ་ཆེ་གདན་དྲངས་སེམས་འགྲོའི་བསམ་མཆོད་ཡུལ
གྱི་གཙོ་བོར་བཞུགས་སུ་གསོལ། དཔྱིད་ཟླ་ར་བ་ཞུས
ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་གཟུངས་རིང་བརྒྱད་ཁྲི་དང་ཚེ་མདོ་ཡང་
སྒྲིགས་སོ། ༎
དགེ་བའི་བཤེས་གཉེན་དམ་པའི་བཀའ་དྲིན་གྱིས། །དགེ་སྤྱོད
བསྒྲིབ་པར་སྨོན་ལྟ་ཚུལ་སྐྱར་ཐོབ་ཅིང་། །དགེ་སྤྱོད་ཉམས་
ལེན་རྣམས་ལ་བརྩོན་བྱས་པའི། །དགེ་བ་འདི་ཡང་
བྱང་ཆུབ་ཐོབ་ཕྱིར་བསྔོ། །ས་ལྷ་ཡུལ་སྤྱིན་འབབ་ཡོད་དུས་
བསྡུས་པ། །མི་རྟག་ནག་པའི་རྒྱལ་བ་གཉིས་པར་དགེ། ༎

༄། །རང་སྤྱོད་རང་གསལ་ལ་རང་གི་ཐེམ་ས་ཡིག་ལྷ་བ།
འདས་ཁ་རང་བསྐྱུར་ཞེས་ཀྱ་བ། བཞུགས་སོ། །

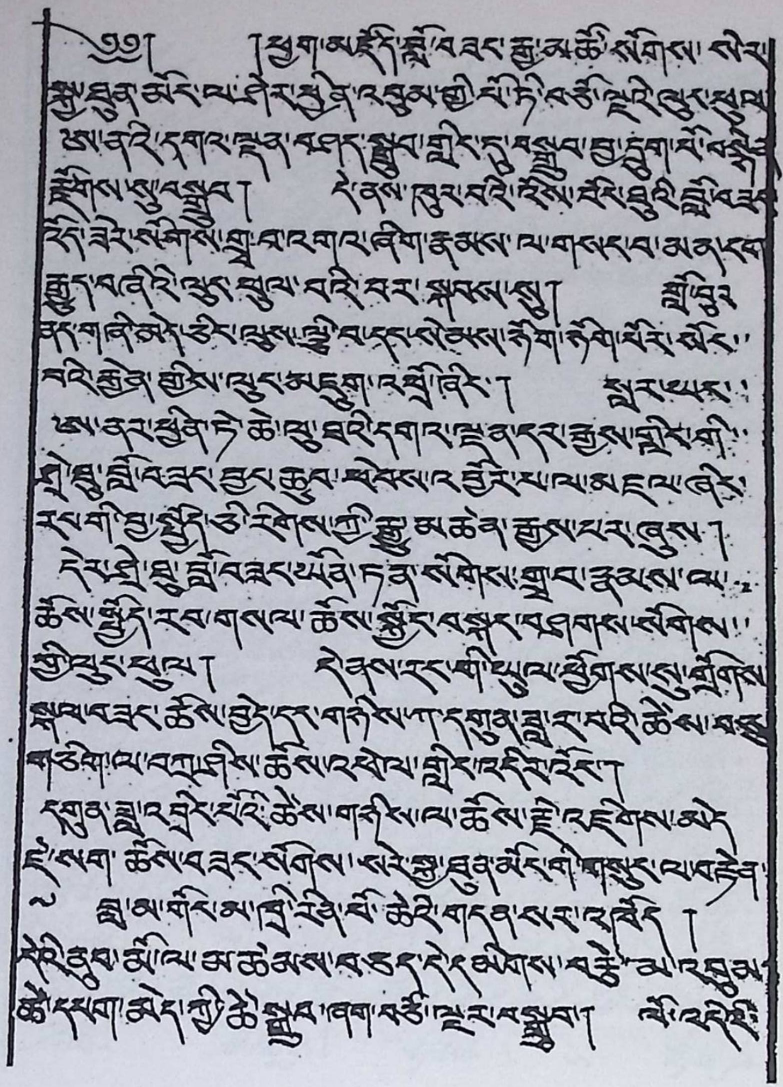
༄། །བློ་བཟང་རྒྱལ་བསྟན་ཕྱོགས་མཐར་སྤེལ་བའི
མགོན། །གཞན་དོན་ཕྲིན་ལས་སྐྱེས་རྗེ་ཐུགས་བསམ་ཅན། །
སྐྱོབ་སྡེ་ཚེན་མོ་དགའ་བདེའི་གསེར་ཁྲི་ཁེབས། །སྐུ་དཔང་
ཆོས་རྗེའི་ཞབས་རྟག་གྱི་ཕོས་བརྟེན། །རང་པོ་ཞེ་བཞི
པ་རུ་ཨུ་ཕྱུག་གི་དབྱིད་ཟླ་ར་བ་ནས་ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་གཟུངས་།།

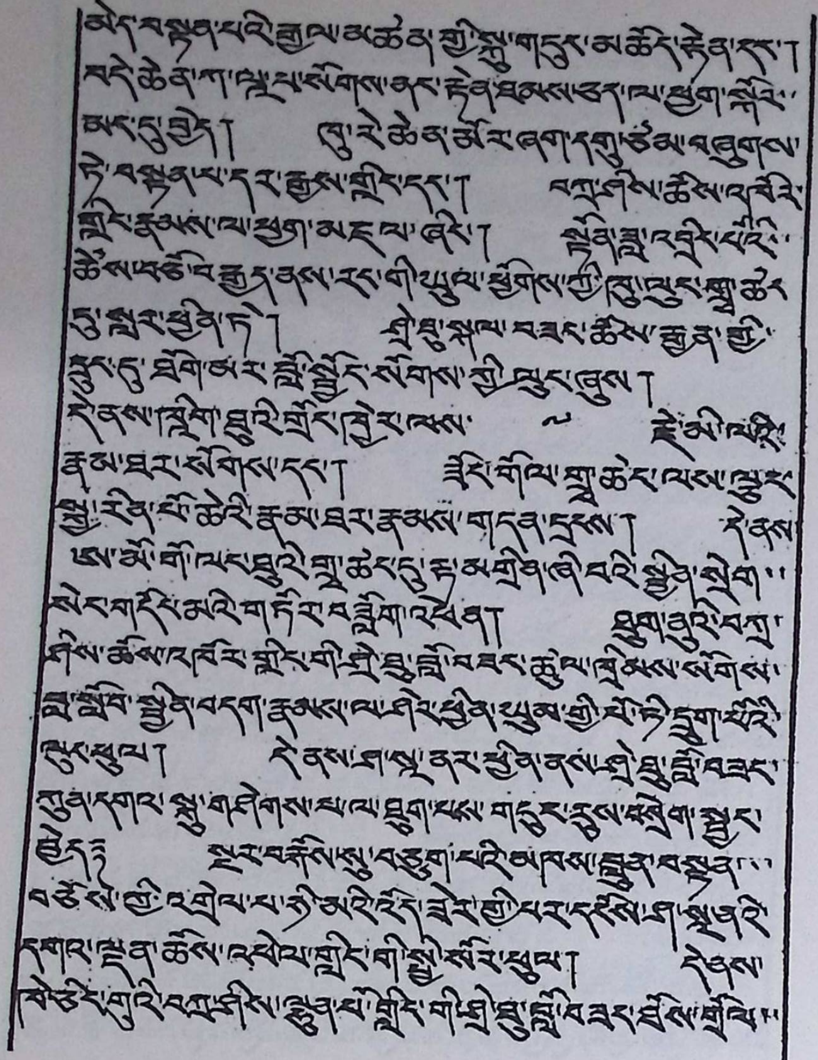


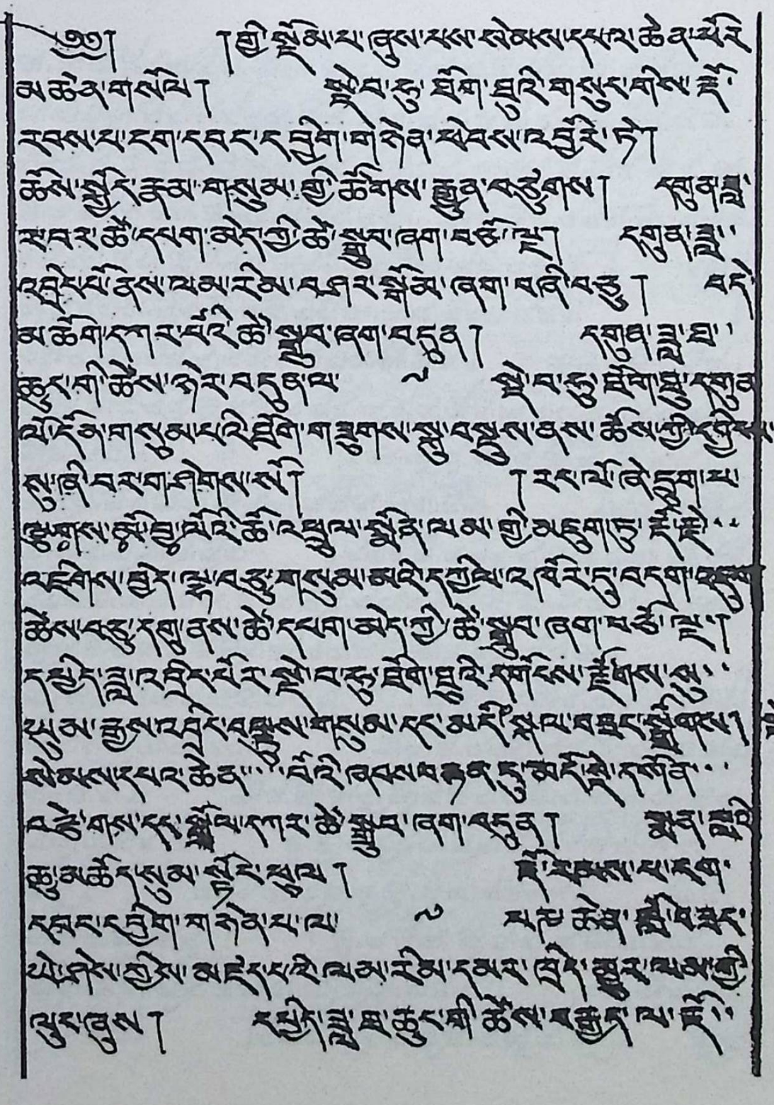
༄༅། །སྐུ་སྐྱིད། དེ་ནས ~ རྗེ་ཉིད་
ལ་སྐུ་གསུང་ཐུགས་རྟེན་གྱི་མཆུལ་ཕྱུལ་ཙེར་གསུང་བ་རྟག་
ཕྱུས་པས། ཞེར་ཕྱིན་བ་རྒྱུད་སྐྱིད་པ་ཁ་རྟེན་ཕྱེར་གསུང་།
མཚན་རེར་ཏ་ཁར་བཀྲ་ཤིས་ཆོས་འཁོར་ནང་དུ་བཅོ་ལྔའི་
དུས་འགྲེལ་ཤ་སོ་སྐྱོར་ཀི་ཉུས་སུ་གཞང་བ་ཕྱུས་ཏེ་ལྡན་ཅིག་
འདུས་པས་ཉེས་ལྟུང་གི་རྣམ་རྟོག་ཐམས་ཅད་ཟད་པར་ཕྱུར་
ཙེར་རྒྱུད་ལ་བཙོས་མེན་གྱི་དད་པ་སྐྱེས་ཐལ་ཡིད་དགའ༔
ཞིར་ཚིམ་པར་ཕྱུར། ཡོངས་འཛིན་མཁན་པོ་རབ༔
དབང་འོད་ཟེར་གྱི་དྲུང་ནས། མགོན་པོ་སྙིང་ཕྱུགས་མ།
ཆོས་རྒྱལ་གྱི་ནང་གསང་གསུམ། དཔལ་ལྡན་དམག་
ཟོར་མ། ཞྭ་རོ་མ་ཁར་སྐྱིད་མ། རིགས་གསུམ་
མགོན་པོ་རྣམས་ཀྱི་རྗེས་གནང་། དགེ་ཞི་གསལ་བ་སྒྲུབ
སྒྲུབ་ཀ་ལ་ཆེན་ཆོས་རྗེ་བློ་བཟང་དཔལ་ལྡན་ཆོས་འཁོལ་
པོའི་དྲུང་ནས་སློབ་དཔོན་ཡོན་ཏན༔ ༔རེ་ཀྱིས་མཛད་པའི་འདུག
པ་མདོ་སྔགས་བའི་ལུང་། ལྷ་ཁམས་པ་ཆོས་རྗེ་དགའ་དབང་
དཔལ་ལྷ་ནས་པ་ལ། མཁས་མཆོག་སྤྲེའུ་གཉེན་གྱིས་མཛད་པའི་
ཆོས་མངོན་པ་མཛོད་ཙེ་པ། ཞི་བ་ལྷས་མཛད་པའི་
སྤྱོད་འཇུག་གཉིས་ཀྱི་ལུང་། དགེ་བཤེས་དགའ་དབང་
འཚེ་མེད་བཀྲ་ཤིས་པའི་དྲུང་དགེ་སློང་གི་བསླབ་བྱ་གནམ་
ཙེར་ལྷོར་མ་དང་བཀའ་བཀའ་གདམས་ཐོར་བུ་སོགས་ཀྱི་ལུང་ཕྱུས།
ལུ་འཕྲེར་ལྟ་པ ~ བློ་བཟང་ཚུལ་ཁྲིམས་འཛིན་



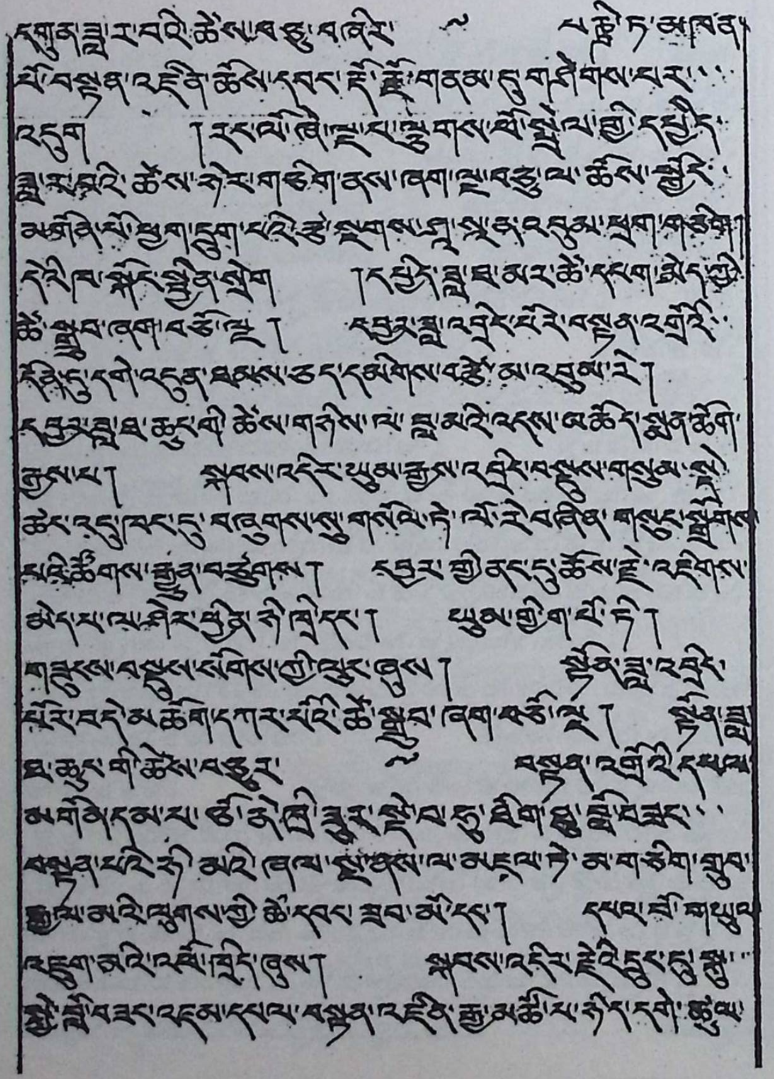
ཚེ་བརྒྱུད་དང་ཞེར་ཕྱིན་འབུམ་གྱི་ནང་ཚན་པོ་ཏི་ལྷའི་ལུང་ཕྱུས།
དཀའ་བཅུ་རྣམ་རྒྱལ་རྡོ་རྗེ་དང་རབ་འབྱམས་པ་བློ་བཟང་
འཇིགས་མེད་པ་ལ་ཡང་ཚེ་འཕྲེལ་ཐེབ། རྗེ་བཙུན་
དམ་པ་བློ་བཟང་བསྟན་པའི་རྒྱལ་མཚན་དཔལ་བཟང་པོའི་
སྐུ་གདུང་མཆོད་རྟེན། སྐུ་འཕྲེང་བཞི་པ་བློ་བཟང་
ཐུབ་བསྟན་དབང་ཕྱུག་འཇིགས༔ མེད་རྒྱ་མཚོ་པའི་སྐུ༔
གདུང་མཆོད་རྟེན༔ རྣམས་ལ་ཕྱག་སྙེར་བྱེད། ནེར་ཕྱུར་
ཀེན་དབུར་དགག་དཀྱེ་བྱུས་མ་ཐུག་འཆམ་གར་དངོས་སུ༔
བྱེ་ནས་རྟོགས་རིམ་མཆོད་བྱེད་གསང་སྔགས་ཀྱི་ནེ་ཀས་མ་
བསྟན་པའི་པར་ཆེ་ལ་ཆེན་པོར་ཡིད་ཀྱི་གཉེས་འབྱུང་རིམས་
མི་ཞེས་པར་རོལ་པར་ཕྱུར། དགོན་ལྷོ་ཆེན་མོ་དེ་རི་རྗེ་རིར་
གི་ཡི་གེ་བལྟས་ན ~ གིར་མ་ནའི་རབ་བྱུའི་གསུང་གིར་
འགོ་འཇུགས་ཏེ་གནམ་སྐྱིད་གི་དུས་སུ་ཞེས་ཟིན་ཡིན་པར་
འདུག །དགོན་དེར་ཞག་བཅུ་གཉིས་ཀྱི་བར་བཞུགས་
ཏེ༔ སྨིན་གླིང་འབྲིང་པོའི་ཆོས་དྲུག་ནས་རྒྱུ་ཏྲ ༔ ཨོམ་
རྡོར་བ་རྣམ་ཞེར་ཞར་ལྷོའི་མཚམས་སུ་ཕྲུ་རེ་ཆེན་མོའི་ཕྱིན་
ཏེ༔ རྗེ་བཙུན་དམ་པའི་སྐུ་འཕྲེར་བདུན་པ ~
དགའ་དབང་ཆོས་ཀྱི་དབང་ཕྱུག་འཕྲིན་ལས་རྒྱ་མཚོ་པའི་ཞལ་སྔ་
ནས་ལ་ཕྱག་མཇལ། ཆོས་བཅུ་གཅིག་ལ་འདུ་ཁང་
ཆེན་མོར་བརྟན་བཞུགས་འབུལ་བའི་དུས་ཚོགས་ལ་དགེ་འདུན་
རྣམ་ཕྱག་བདུན་སྐོར་དང་ལྡན་ཅིག་ཆོས་ཀྱི་བདུད་རྩི་ཉ་ལས་



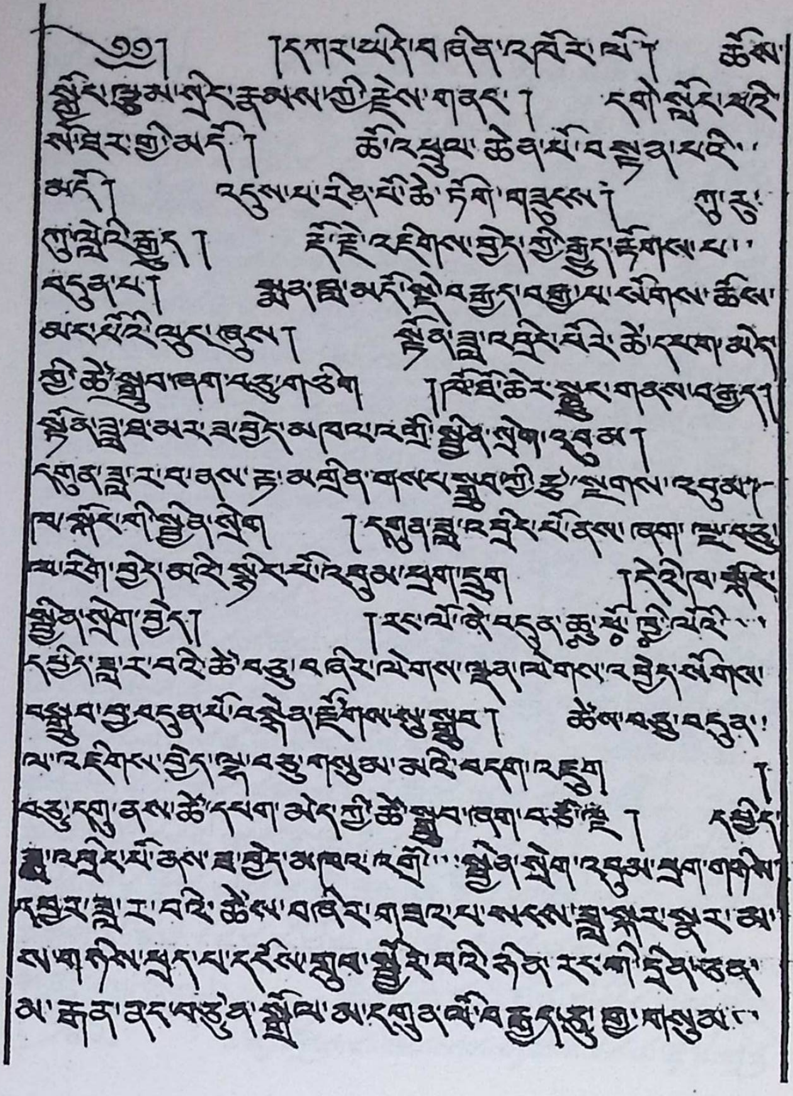




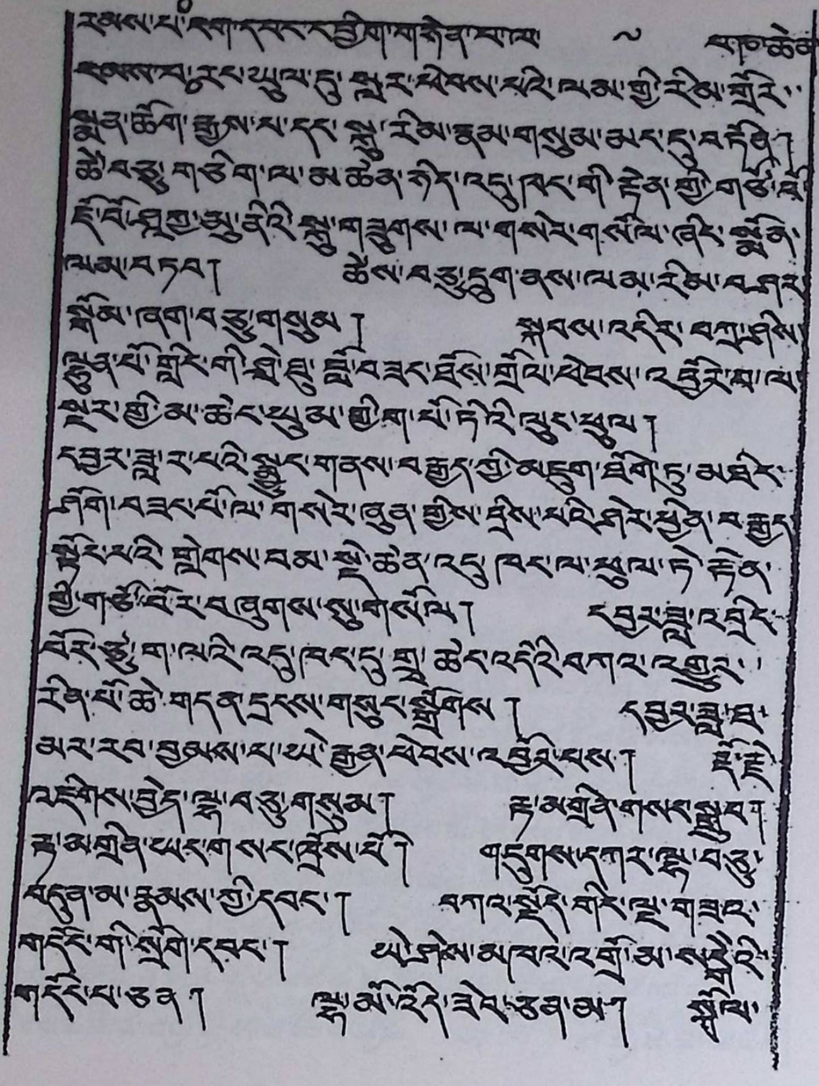
༄༅། །ཀྱི་སློ་མི་པ་ཞུས་པས་སེམས་དཔའ་ཆེན་པོའི
མཚན་གསོལ། སྐྱེ་བ་རྒྱུ་ཐོག་ཕྲུའི་གསུང་གིས་རྗེ
རབས་པ་ངག་དབང་འབྲུག་གཉེན་ཕེབས་འབྱོར་ཏོ།
ཆོས་སྐྱོང་རྣམ་གསུམ་གྱི་ཚོགས་ཕྲུན་བཙུགས། དགུན་ཟླ
རཱ་བར་ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བཅོ་ལྔ། དགུན་ཟླ
འབྲིང་པོ་ནས་ལམ་རིམ་ཤར་སྒོམ་ཞག་བཞི་བཅུ། བདེ
མཆོག་དཀར་པོའི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བདུན། དགུན་ཟླ་ཐ
ཆུང་གི་ཚེས་ཉེར་བདུན་ལ། སྐྱེ་བ་རྒྱུ་ཐོག་ཕྲུ་དགུན
པོ་ཉི་གསུམ་པའི་ཕྱིག་གཟིགས་སྐུ་བསྐྱལ་ནས་ཆོས་ཀྱི་རྗེས
སུ་ཞི་བར་གཤེགས་སོ། །རང་ལོ་ཞེ་དྲུག་པ
ཤིང་[illegible]་ལོའི་ཚེ་འཕྲུལ་སྣིན་ལམ་གྱི་མཇུག་ཏུ་རྗེ་སྐྱེ
འཛིན་པ་ཁྱེད་ལྷ་བཙུན་གསུམ་མའི་དགྲོལ་འཁོར་དུ་བདག་བསྐྱུ
ཆོས་བཅུ་དགུ་ནས་ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བཅོ་ལྔ།
དཔྱིད་ཟླ་འབྲིང་པོར་སྐྱེ་བ་རྒྱུ་ཐོག་ཕྲུའི་སྒོ་དམས་རྫོགས་སུ
ཡུམ་རྒྱལ་འབྲིང་བསྐུལ་གསུམ་དང་། མདོ་སྔགས་པ་བསྟང་སྒྲོལ་ཕས།
སེམས་དཔའ་ཆེན་པོའི་ཞབས་པད་དུ་མཇལ་ནས་དགོན
ཞེ་གསུམ་དང་སློབ་དཀར་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བདུན། སྨན་བླའི
རྒྱ་མཚོ་དཔལ་སྤྱོད་སྒྲུབ། རྗེ་སྤྱན་རས་པ་ངག
དབང་འབྲུག་གཉེན་པ་ལ། པཎ་ཆེན་ཀློང་ཆེན་
ཡེ་ཤེས་ཀྱིས་མཛད་པའི་ལམ་རིམ་དམར་ཁྲིད་སྨྲར་ལམ་གྱི
ལུང་ཞུས། དཔྱིད་ཟླ་ཐ་ཆུང་གི་ཚེས་བརྒྱད་ལ་རྗེ



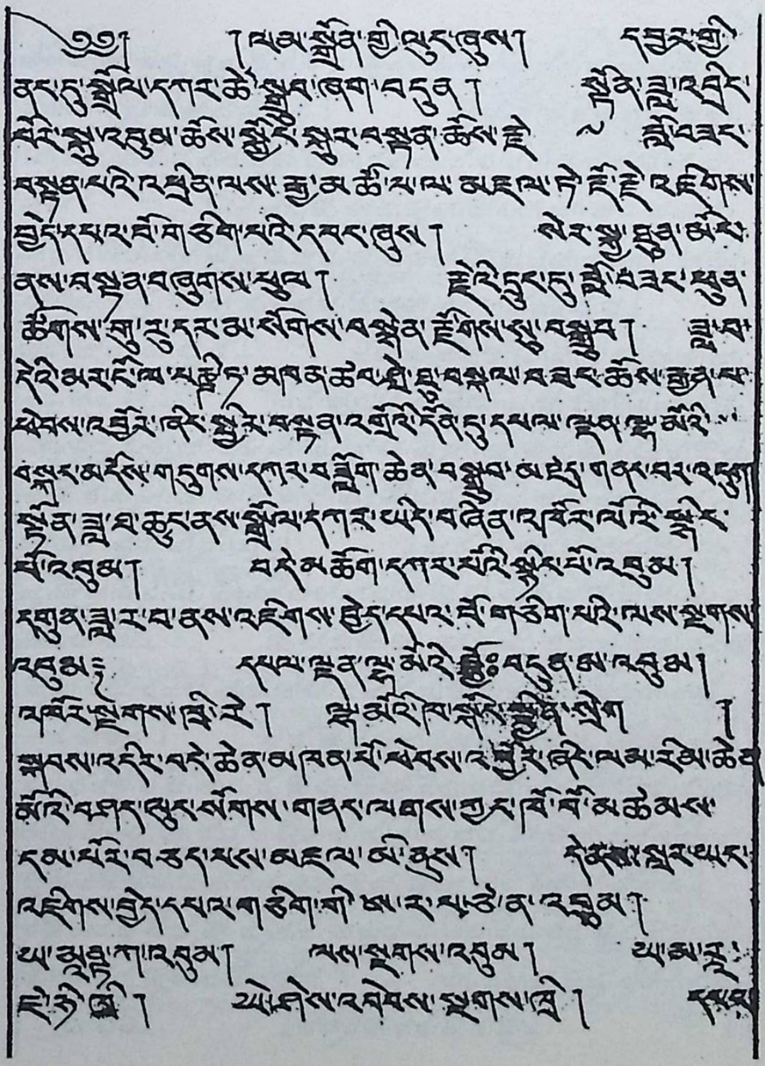
དགུན་ཟླ་ར་བའི་ཚེས་བཅུ་བཞིར། པཎྜི་ཏ་མཁན
པོ་བསྟན་འཛིན་ཆོས་དབང་རྗེ་རྗེ་གནམ་དུ་གཤེགས་པར
འདུག །རང་ལོ་ཞེ་ལྔ་པ་ལྕགས་མོ་སྤྲེལ་གྱི་དཔྱིད་
ཟླ་ར་བའི་ཚེས་ཉེར་གཅིག་ནས་ཞག་ལྔ་བཅུ་ལ་ཆོས་སྐྱོང
མགོན་པོ་ཕྱག་དྲུག་པའི་རྩེ་སྒྲུབ་ལ་སྐུ་ཐང་ན་འདུམ་ཕྲག་གཅིག
དེ་ནི་བ་སྐར་སྨིན་དྲུག །དཔྱིད་ཟླ་ཐ་མར་ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི
ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བཅོ་ལྔ། དབྱར་ཟླ་འབྲིང་པོ་ར་བསྟན་འགྱུར
རྫོགས་སུ་དགེ་འདུན་རྣམས་ཅང་དམིགས་བརྩེ་མ་འབྲུལ་ར།
དབྱར་ཟླ་ཐ་ཆུང་གི་ཚེས་གཉིས་ལ་བླ་མའི་འདས་མཆོད་སྨན་ཚོག
རྒྱས་པ། སྐབས་འདིར་ཡུམ་རྒྱལ་འབྲིང་བསྡུས་གསུམ་ལྟོ
ཚར་འདུ་ཁང་དུ་བཞུགས་སུ་གསོལ་ཏེ་ལོ་རེ་བཞིན་གསུང་སྒྲོགས
པའི་ཚོགས་རྒྱུན་བཙུགས། དབྱར་གྱི་ནང་དུ་ཆོས་རྗེ་འཇིགས
མེད་པ་ལ་ཤེར་ཕྱིན་གྱི་ཁྲིད་དང་། ཡུམ་གྱི་ཇ་པོ་ཏེ།
གཟུངས་བསྡུས་པ་སོགས་ཀྱི་ལུང་ཞུས། སྟོན་ཟླ་འབྲིང
པོར་བདེ་མཆོག་དཀར་པོའི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བཅོ་ལྔ། སྟོན་ཟླ
ཐ་ཆུང་གི་ཚེས་བཅུ་ར། བསྟན་འགྲོའི་དཔལ
མགོན་དམ་པ་ཚོ་ནེ་ཁྲི་རྒྱུར་སྐྱེ་བ་རྒྱུ་ཐོག་སྤྲུ་སྐྱེ་བཟང
བསྟན་པའི་རི་མའི་ཞལ་སློབ་རྣམས་ལ་མཇལ་ཏེ་ས་གཅིག་སྐྱུབ
རྒྱལ་མའི་ལུགས་ཀྱི་ཚེ་དབང་ཐབ་མོ་དང་། དཔལ་ལྡན་གཡུ
འཇུག་མའི་འབོ་ཁྲིད་ཞུས། སྐབས་འདིར་རྗེའི་དྲུང་དུ་སྐུ
སྐྱེ་བླ་བཟང་འཇམ་དཔལ་བསྟན་འཛིན་རྒྱ་མཚོ་པ་ཞིང་དགེ་ཚུལ



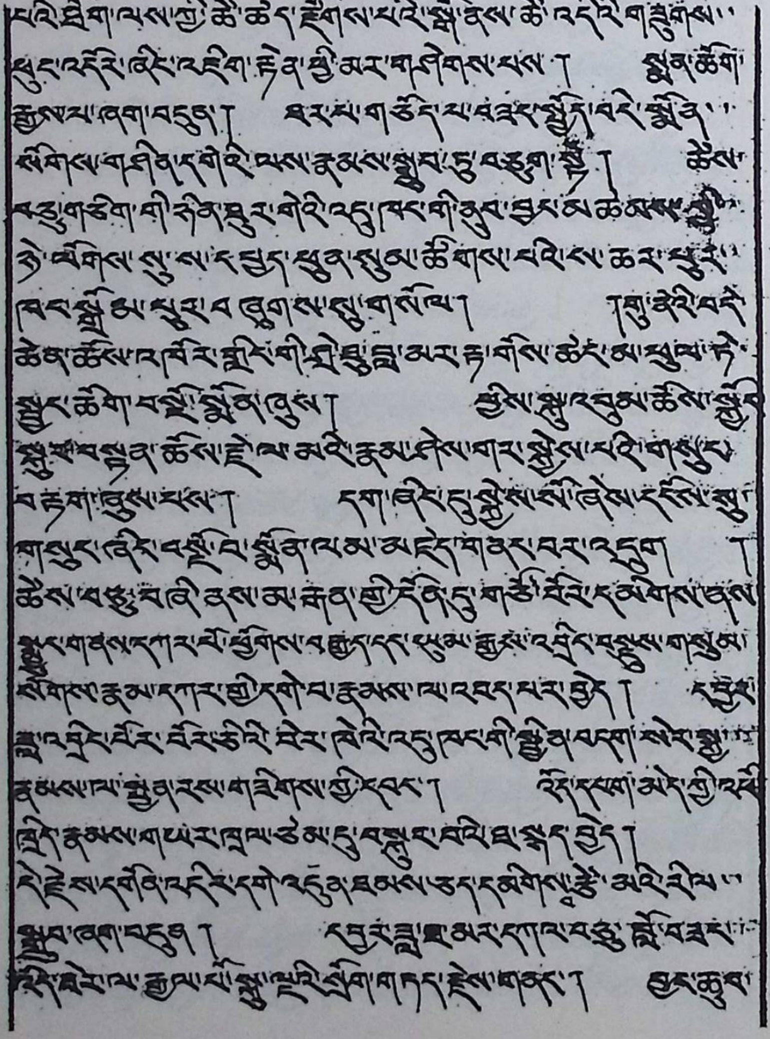
༡༡། །དཀར་ཡིད་བ་བཞིན་འཁོར་ལོ། ཆོས་
སྐྱོང་ལྷམ་གྲུང་རྣམས་ཀྱི་རྗེས་གནང་། དགེ་སློང་པའི་
སོ་ཐར་ཀྱི་མདོ། ཚེ་འཕྲུལ་ཆེན་པོ་བསྙེན་པའི་
མདོ། འདུས་པ་རིན་པོ་ཆེ་ཏོག་གཟུངས། ཀུ་རུ་
ཀུ་ལླེའི་རྒྱུད། རྡོ་རྗེ་འཇིགས་བྱེད་ཀྱི་རྒྱུད་རྟོགས་པ་
བདུན་པ། སྨན་བླ་མདོ་སྡེ་བརྒྱད་བརྒྱ་པ་ལ་སོགས་ཆོས་
མང་པོའི་ལུང་ཞུས། སྒྲོན་ལྷ་འཕྲེང་པའི་ཚེ་དཔག་མེད་
ཀྱི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བཅུ་གཅིག །སྟོབས་ཆེར་སྐྱུར་གནས་བརྒྱད།
སྐྱོན་བླ་ཐ་མར་ཐ་བྱེད་མཁའ་འགྲོ་སྨིན་གྲོལ་འབུམ།
དཀུན་བླ་ར་བ་ནས་རྟ་མགྲིན་གསང་སྒྲུབ་ཀྱི་རྗེ་ལྷ་གས་འབུམ་
ལ་སྐོར་གི་སྨིན་གྲོལ། །དཀུན་བླ་འབྲིར་པོ་ཞབས་ཞག་ལྷ་བཅུ་
ལ་རིག་བྱེད་མའི་སྐོར་པོ་འབུམ་ཐུག་ཐུག །དེ་རི་ཁ་སྐོར་
སྨིན་གྲོལ་བྱེད། །རང་ལོ་ནི་བདུན་ཅུ་ཙོ་ཁྱི་ཡོའི་
དཔྱིད་ཟླ་ར་བའི་ཚེ་བཅུ་བཞིར་ལེགས་ལྡན་ལེགས་འབྱེད་སོགས་
བསྐྱབ་བྱ་བདུན་པོ་བརྙེན་རྫོགས་སུ་བསྒྲུབ། ཚེས་བཅུ་བདུན་
ལ་འཇིགས་བྱེད་ལྷ་བཅུ་གསུམ་མའི་བདག་འཇུག །
བཅུ་དགུ་ནས་ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བཅོ་ལྔ། དཔྱིད་
ཟླ་འབྲིང་པོ་ཉས་ཟ་བྱེད་མཁར་འགྲོ། སྨིན་གྲོལ་འབུམ་ཐུག་གཞིས་
དཔྱར་ཟླ་ར་བའི་ཆོས་བཞིན་གཟུང་པ་སངས་སྨྲ་སྐར་སྣར་མ་
ལ་བཀོས་སྣད་པ་དང་ལ་སྤུབ་སྤྱོར་བའི་ཞེན་རང་གི་དབྱིང་ཙན་
མ་རྐན་ནང་བཙུན་སྐྱོལ་མ་དཀུན་བཞི་བརྒྱད་རྩུ་ཀྱི་གསུམ་



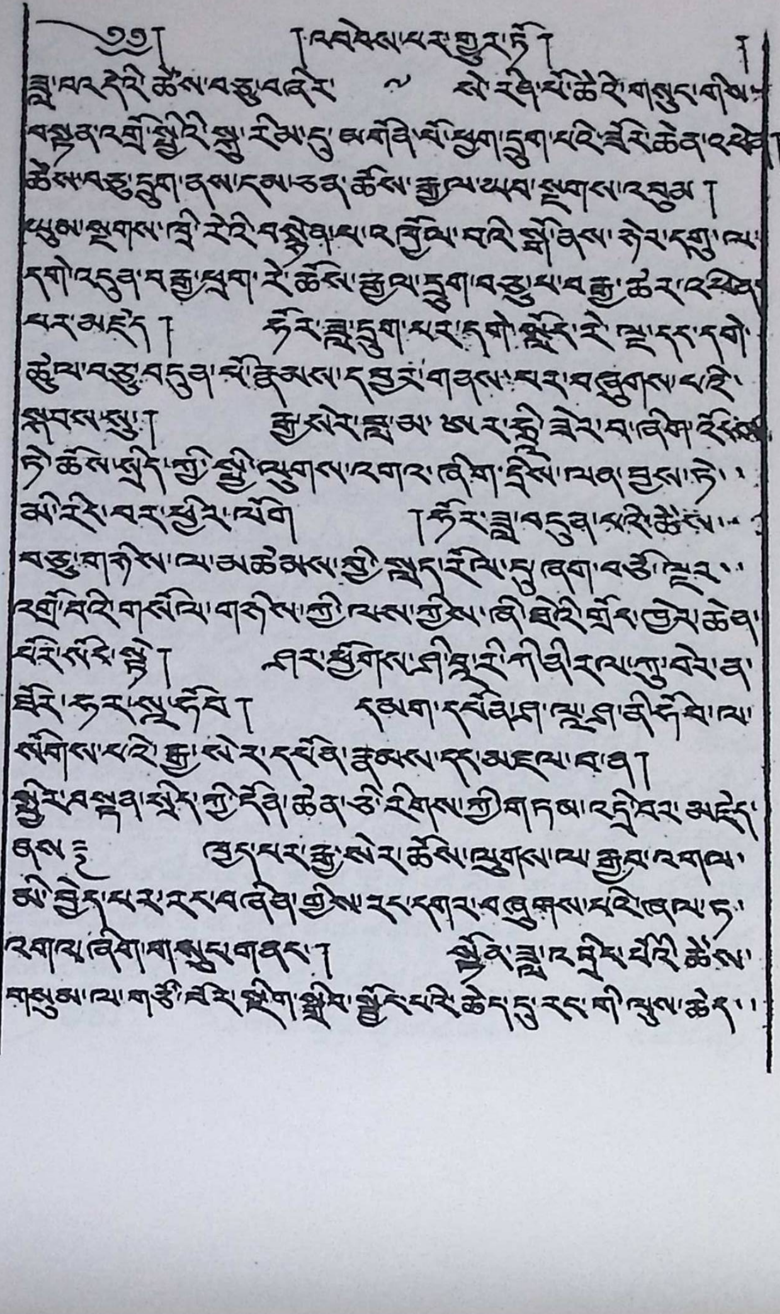
རབས་པོ་རྒྱ་དཔང་དཔང་འབྱིག་གཉེན་པ་ལ། ~ ཕ་ཆེན
སྐབས་ས་ཤར་ཡུལ་དུ་སླར་ཕེབས་པའི་ལམ་གྱི་རིམ་གྲོར་
སྨན་ཚོག་རྒྱས་པ་དང་སྐུ་རིམ་རྣམ་གསུམ་མང་དུ་བཏོན།
ཚེས་བཅུ་གཅིག་ལ་མ་ཆེན་གིད་འདུ་ཁང་གི་རྟེན་གྱི་གཙོ་བོ
ཇོ་བོ་ཤཱཀྱ་མུ་ནེའི་སྐུ་གཟུགས་ལ་གསེར་གསོལ་ཞིང་སྤྱན་
ཕྱེ་བ་བྱས། ཚེས་བཅུ་དྲུག་ནས་ལམ་རིམ་བཀའ
ཁྲིད་ཞག་བཅུ་གསུམ། སྐབས་འདིར་བཀྲ་ཤིས
ལྷུན་པོ་གླིང་གི་ལྕེ་ཐུ་བློ་བཟང་ཐོས་གྲོལ་ཞབས་འདྲེན་པ་ལ
ཕར་ཀྱི་མ་ཚེད་ཡུམ་གྱི་ཞིག་པོ་དེའི་ལུང་ཕུལ།
དཔྱར་ཟླ་ར་བའི་ཀླུང་གནས་བརྒྱད་ཀྱི་མཇུག་ཐོག་ཏུ་མཐིང་
རིག་བཟང་པོ་ལ་གསེར་ཞུན་གྱིས་བྲིས་པའི་ཤེར་ཕྱིན་བརྒྱད
སྟོང་པའི་གླེགས་བམ་སྤྱི་ཆེན་འདུ་ཁང་ལ་ཕུལ་ཏེ་རྟེན
གྱི་གཙོ་བོར་བཞུགས་སུ་གསོལ། དབྱར་ཟླ་འབྲིང་
པོར་སྟོ་ག་ལའི་འདུ་ཁང་དུ་སྐུ་ཚེད་འདི་བཀའ་འགྱུར་
རིན་པོ་ཆེ་གདན་དྲངས་གསུང་སྒྲོགས། དབྱར་ཟླ་ཐ
མར་རབ་བྱམས་པ་ཡི་རྒྱུན་ཕེབས་འབྲིད་པས། རྡོ་རྗེ
འཇིགས་བྱེད་ལྷ་བཅུ་གསུམ། རྟ་མགྲིན་གསང་སྒྲུབ།
རྟ་མགྲིན་ཡང་གླ་ལང་ཁྲོས་པོ། གཏུགས་དཀར་ལྷ་བཅུ
བདུན་མ་རྣམས་ཀྱི་དབང་། བཀའ་སྡོད་གོར་ལྷ་གཟུང
གཏོར་གི་སྒྲུབ་དབང་། ཡི་གེས་མཁར་འགྲོ་མ་སྒྲུབ་འི
གཏོར་པ་ཅན། ལྷ་མོ་རིད་ཟེར་ཅན་མ། སྒྲོལ



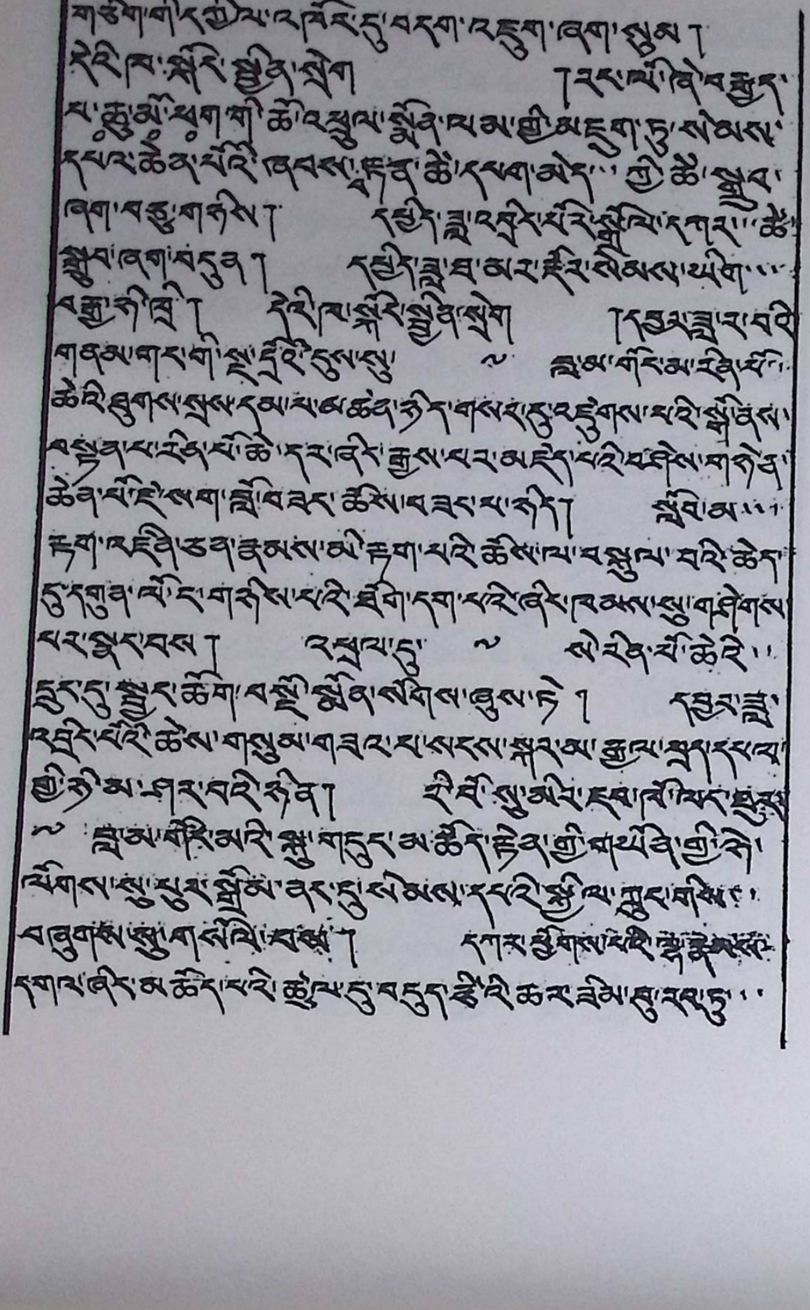
༄༅། །ཡུམ་སྒྲོན་གྱི་ལུང་ཞུས། དབྱར་གྱི
ནང་དུ་སྒྲོལ་དཀར་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བདུན། སྙིའི་བླ་འཁྲིད་
ཐེར་སྐུ་འདུས་ཆོས་སྐྱོང་སྐུར་བསྟན་ཆོས་རྗེ ~ བློ་བཟང་
བསྟན་པའི་འཕྲིན་ལས་རྒྱ་མཚོ་པ་ལ་མཇལ་ཏེ་རྡོ་རྗེ་འཇིགས
བྱེད་དཔའ་བོ་གཅིག་པའི་དབང་ཞུས། ལེར་སྐྱུ་སྟུན་ཤོར་
ནས་བསྟན་བཞུགས་སུ་སྨྲུས། རྗེའི་དྲུང་དུ་ཐེ་བཟང་སྟུན
ཚོགས་སྐུ་རྟུ་དར་མ་སོགས་བསྙེན་རྫོགས་སུ་བསྒྲུབ། བླ་མ
དེའི་མཁར་ཏིའི་ཡ་སྐྱེད་མཁན་ཆབ་ཀྱི་ཐུ་བསྐལ་བ་བཟང་ཆོས་རྒྱལ་ལ
ཕེབས་འགྲེར་ཞེར་སྐྱེར་བསྟན་འགྲོའི་དོན་དུ་དཔལ་ལྡན་ལྷ་མོའི་
བསྐུར་མདོས་གཏུགས་དཀར་བ་བསྙོག་ཆེན་བསྐྱལ་མཛད་གནས་བར་འགྱུ
སྟོན་བླ་བ་ཚུང་ནས་སྒྲོལ་དཀར་ཡིད་བཞིན་འཁོར་ལོའི་སྙིང
པོ་འབུམ། བདེ་མཆོག་དཀར་པོའི་སྙིང་པོ་འབུམ།
དགུན་བླ་ར་བ་ནས་འཇིགས་བྱེད་དཔའ་བོ་གཅིག་པའི་ལས་སྔགས
འབུམ༔ དཔལ་ལྡན་ལྷ་མོའི་སྙིང་བདུན་ས་འབུམ།
འཁོར་ལོ་སྡོམ་པ་ཁྲོ་རྒྱེ། ལྷ་མོའི་ཁ་སྐོང་[illegible]ཕྲེང །
སྐབས་འདིར་བདེ་ཆེན་མ་ཁན་པོ་ཞེས་ས་འགྱུར་ཞེར་ལམ་རིམ་ཆེན
མོའི་བཤད་ལུང་སོགས་གཞན་ལུགས་ཀྱང་ཐོ་བོ་མཆམས་ས
དམ་པོའི་བཅད་པས་མཇལ་ལོ་གྲུས། དེ་ནས་སྒྲུར་ཡང་
འཇིགས་བྱེད་དཔའ་གཅིག་གི་ཨ་ར་པ་ཙ་ན་འབུམ།
ཡ་མནྟ་ཀ་འབུམ། ལས་སྔགས་འབུམ། ཡ་མ་རཱ་
ཛ་ཏི་ཀྲི། ཡོ་གེས་འཆེས་སྔགས་ཀྲི། དཔལ



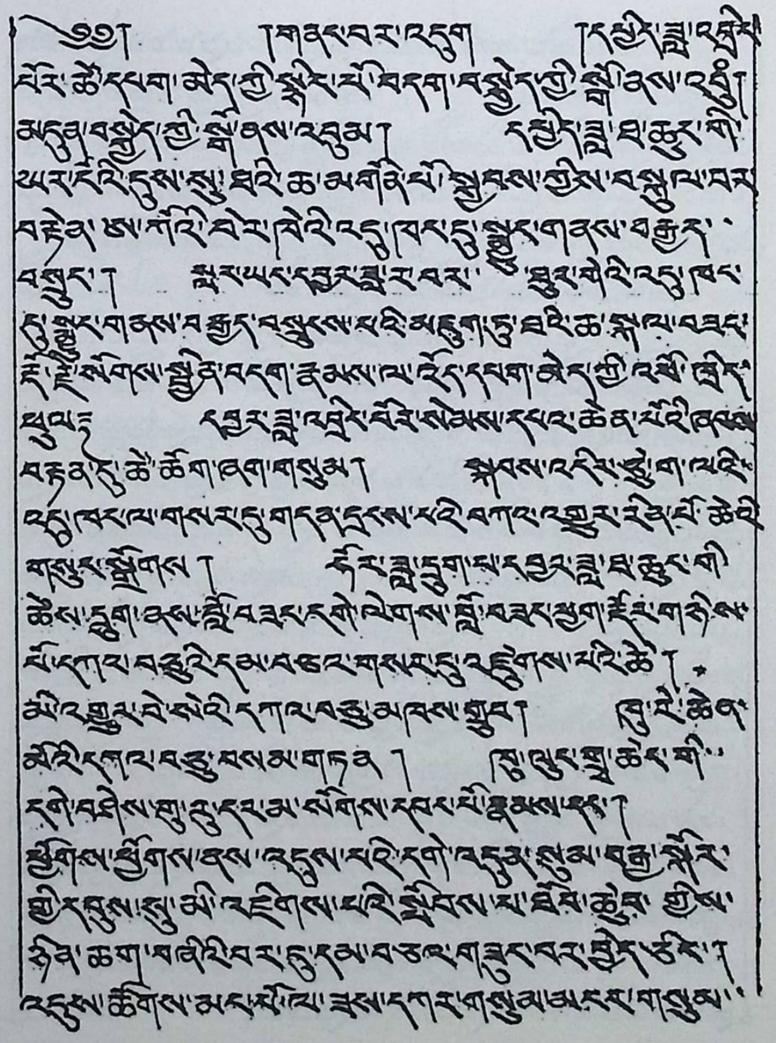
པའི་ཕྲིན་ལས་ཀྱི་ཚོ་ཆད་རྫོགས་པའི་སྐྱོ་ཞུས་ཚེ་འདིའི་གཟུགས་ས་
སྤུང་འཇོར་ཞེར་འཇིག་རྟེན་གྱི་མར་གཤེགས་པས། སྨན་ཚོག
རྒྱལ་པ་ཞག་བདུན། ཐར་པ་གཅིད་པ་བཟང་པོ་སྤྱོད་པའི་སྨོན་
ལོགས་གཤིན་དགེའི་ལས་རྣམས་སྒྲུབ་ཏུ་བཅུག་སྟེ། ཚེས
བཅུ་གཅིག་གི་རིམ་གྲུར་ཞེའི་འདུ་ཁང་གི་ནུབ་ཕྱར་མ་ཚམས་སྒྲུ
བ་སོགས་སུ་ས་དབྱད་སྒྲུབ་སྒྲུམ་ཚོགས་པའི་ལས་ཚར་ཕྱུར
ཁང་སྒྲོམ་སྤུར་བ་ཞུགས་སུ་བཀོལ། །སྐུ་ནའི་བདེ
ཆེན་ཆོས་འཁོར་གླིང་གི་པི་སྐུ་བླ་མར་རྟ་གོས་ཚར་མ་སྤུལ་ཏེ་
སྐྱོང་ཚིག་བསྔོ་སྨོན་ཞུས། གྲིས་སྐུ་འབུམ་ཆོས་སྤྱོད
སྐུ་ས་བསྟན་ཆོས་རྗེ་ལ་མའི་རྣམ་ཤེས་གར་སྐྱེས་པའི་གསུང
བརྟག་ཞུས་པས། དག་ཞིང་དུ་སྐྱེས་སོ་ཞེས་དགོས་སུ
གསུང་ཞིང་བསྔོ་བ་སྨོན་ལམ་མཛད་གནང་བར་འདུག །
ཆོས་བཅུ་བཞི་ནས་མ་ཆབ་གྱི་དོན་དུ་གཙོ་བོར་དམིགས་ནས
སྐྱང་གཞན་དཀར་པོ་ཕྱོགས་བརྒྱད་དང་སྐུམ་རྒྱས་འབྲིང་བསྡུས་གསུམ
ལོགས་རྣམ་དཀར་གྱི་དགེ་བ་རྣམས་ལ་འབད་པར་བྱེད། དབྱར
ཟླ་འབྲིང་པོ་ར་བོར་ཚེའི་ཐེར་ཁེའི་འདུ་ཁང་གི་སྐྱེན་བཀག་སེར་སྐྱ
རྣམས་ལ་སྐྱུན་འདས་གཟིགས་ཀྱི་དབང་། དོར་དཔག་མེད་ཀྱི་འཕོ
ཁྲིད་རྣམས་གཡར་ཁྲལ་ཙམ་དུ་བསྒྲུར་བའི་ཐ་སྙད་བྱེད།
དེ་རྗེས་དགོན་འདིར་དགེ་འདུན་ཐམས་ཅད་དམིགས་སུ་ཚེ་ཨའི་ཞེས་
སྒྲུབ་ཞག་བདུན། དབྱར་ཟླ་ཐ་མར་དཀར་བཅུ་བློ་བཟང
དེར་ཞེར་ལ་རྒྱལ་པོ་སྐུ་ལྷའི་ཕྲིན་ག་དང་རྗེས་གནང་། ཕྱར་ཀྱུབ



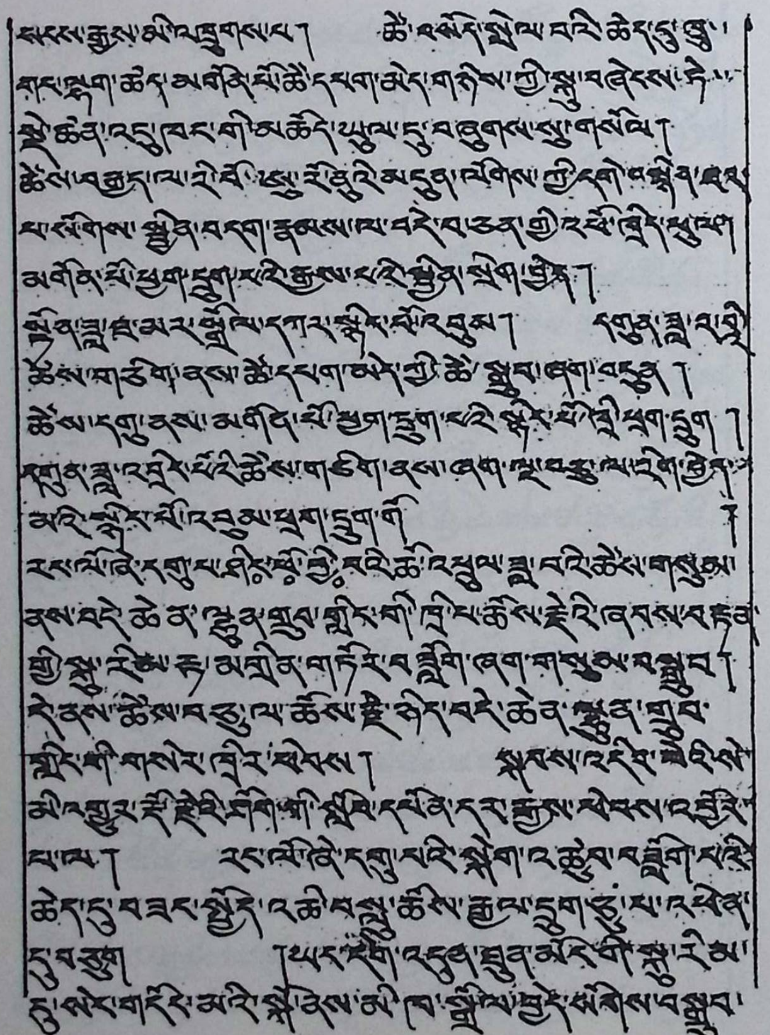
༡༡ ། །ཞབཞེས་པར་གྱུར་ཏོ། །
བླ་བར་དེའི་ཆོས་བརྒྱ་བཞིར་ ~ སེ་རིན་པོ་ཆེ་ར་གསུང་གིས་
བསྟན་འགྲོ་སྤྱི་རི་སྐུ་རིམ་དུ་མགོན་པོ་ཕྱག་དྲུག་པའི་ཟོར་ཆེན་འཁོར
ཆོས་བཅུ་དྲུག་ནས་དམ་ཅན་ཆོས་རྒྱལ་ཡབ་སྟག་ལ་འབུམ །
ཡུལ་ལྷགས་ཁྲི་རེའི་བསྐྱེན་པ་འགྲོལ་བའི་སྒོ་ཞིབ་ཤེར་དགུ་ལ་
དགེ་འདུན་བརྒྱ་ཕྲག་རེ་ཆོས་རྒྱལ་དྲུག་བཅུ་པ་བརྒྱ་ཚར་འཁོར
པར་མཛད། ། དེར་ལྷ་དྲུག་པར་དགེ་སློང་རེ་ལྷ་དང་དགེ
ཚུལ་བཅུ་བདུན་པོ་ཉམས་དཔྱར་གནས་པར་བཞུགས་པའི
སྐབས་སུ། ། རྒྱ་སེར་ལྷ་མ་ཕ་ར་སྐྱེ་ཟེར་བ་ཞིག་འདི་ལ
ཏེ་ཆོས་ཁྲིད་ཀྱི་སྤྱི་ལུགས་འགར་ཞིག་དྲིས་ལན་བྱུས་ཏེ། །
མི་རིང་བར་ཕྱིར་ལོག །ཏེར་ལྷ་བདུན་པའི་ཚེས་
བཅུ་གཉིས་ལ་མཆེམས་ཀྱི་སྐད་རིགས་དུ་ཞག་བཅོ་ལྔར།།
འགྲོ་བའི་གསོལ་གཉིས་ཀྱི་ལས་ཀྱིས་ཞི་ཁྲོའི་གྲོར་ཕྱིར་ཆེན
པོར་སོར་སྟེ། །ཤར་ཕྱོགས་ཤཱི་ནུ་རི་ཀེ་ཤི་རལ་ཀུ་བེར་ན
ཟེར་ཏར་སྤྱ་དབེ། ། དམག་དཔོན་ཤ་ལྷ་ཤ་ཞི་གདོང་ལ
སོགས་པའི་རྒྱ་སེར་དཔོན་རྣམས་དང་མཇལ་བ་བ། །
སྤྱིར་བསྟན་ཕྱིར་ཀྱི་དོན་ཆེན་ཅི་རིགས་ཀྱི་གཏམ་འདྲིབར་མཛད
ནས་ཏེ ། ཁྱད་པར་རྒྱ་སེར་ཆོས་ལུགས་ལ་ཀྲུས་འགལ
མི་ཕྱེད་པར་རང་བཞིན་གྱིས་རང་དགར་བཞུགས་པའི་ཞལ་ཏ
འགལ་ཞིག་གསུང་བཞང་། ། སྨིན་གླིང་འབྲེལ་པོའི་ཆོས
གསུམ་ལ་གཙོ་བོར་ཕྱིག་སྤྱིས་སྦྱིར་པའི་ཆེད་དུ་རང་གི་ལུགས་ཆེར།།



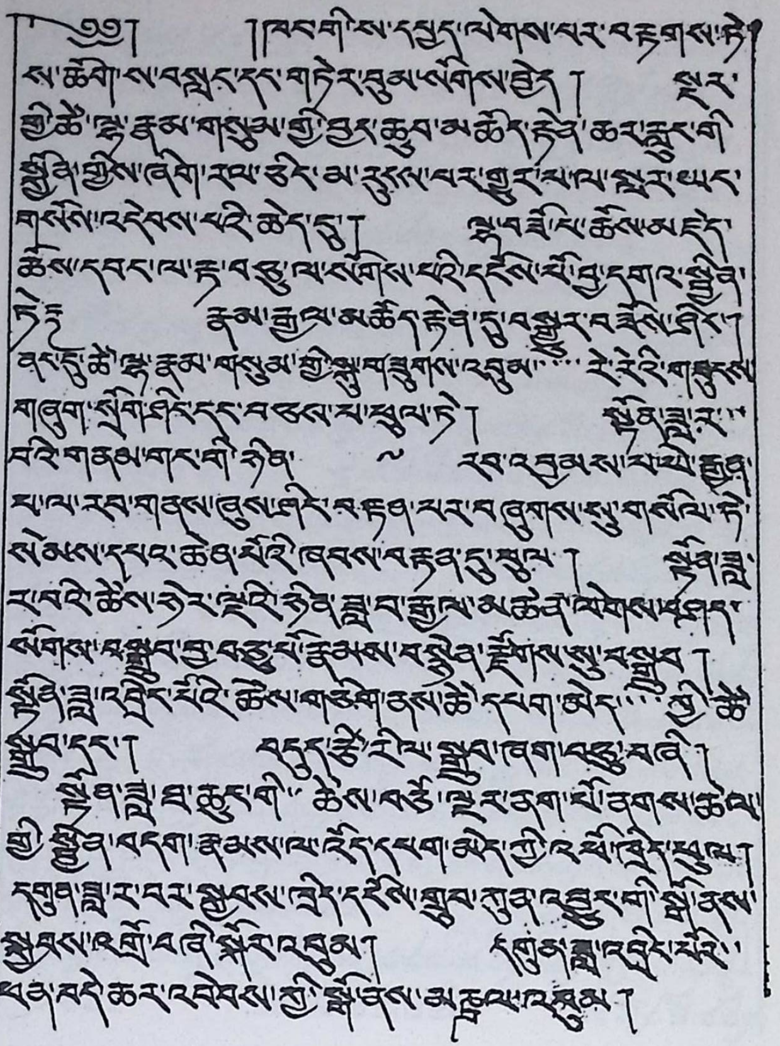
གཙུག་གི་དཀྱིལ་འཁོར་དུ་བདག་འཇུག་ཞག་གསུམ། །
དེའི་ཁ་སྐོར་ཕྱིན་གྲོག ། རང་ལོ་ཞེ་བརྒྱད
པ་རྒྱ་མོ་ཕྱུག་གི་ཚེ་འཕྲུལ་སྨིན་ལམ་གྱི་མཇུག་ཏུ་སེམས་
དཔར་ཆེན་པོའི་ཞབས་བརྟན་ཚེ་དཔག་མེད།། ཀྱི་ཚེ་སྒྲུབ་
ཞག་བཅུ་གཉིས། ། དཔྱིད་ཟླ་འབྲིང་པོའི་སྨིན་ལ་དཀར་།། ཚེ་
སྒྲུབ་ཞག་བདུན། ། དཔྱིད་ཟླ་ཐ་མར་རྡོར་སེམས་ཡིག་།།
བརྒྱ་གི་ཁྲི། ། དེའི་ཁ་སྐོར་ཕྱིན་གྲོག ། དབྱར་ཟླ་ར་བའི
གནམ་གང་གི་ལྷ་དྲེའི་དུས་སུ་ ~ བླ་མ་གོང་མ་རིན་པོ་
ཆེའི་ཐུགས་གྲུབ་དམ་པ་མཆན་ཉིད་གསར་དུ་འཛུགས་པའི་སྒོ་ཞིབ
བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་དར་ཞིང་རྒྱས་པར་མཛད་པའི་བཤེས་གཉེན
ཆེན་པོ་ཏེ་ལག་གློ་བ་ཟང་ཆོས་བཟང་པ་ཉིད། ། སྨོན་ལམ།།
རྟག་འཛིན་ཅན་རྣམས་ལ་རྟག་པའི་ཆོས་ལ་བསྐུལ་བའི་ཆེད
དུ་དཀུན་པོ་དང་གཉིས་པའི་ཐེག་དག་པའི་ཞེར་ཁམས་སུ་གཤེགས
པར་སྟོང་བས། ། འཕྲལ་དུ་ ~ སེ་རིན་པོ་ཆེར།།
ཐུང་དུ་སྤྲང་ཆོག་བསྡོ་སྨོན་ལམ་ཞིབ་ཞུས་ཏེ། ། དབྱར་ཟླ
འབྲིང་པོའི་ཚེས་གསུམ་གཟའ་པ་སངས་སྐར་མ་རྒྱལ་སྐྲ་དཔལ
གྱི་ཉི་མ་ཤར་བའི་ཉིན། ། རི་བོ་གསུམ་ཐེངས་ཁྲི་ཡར་ཕྱུར
~ བླ་མ་གོང་མའི་སྐུ་གདུང་མཆོད་རྟེན་གྱི་གཡོན་གྱི་ནི
ཡོགས་སུ་སྣུབ་སྒྲོམ་ནང་དུ་སེམས་དཔའི་སྐྱིལ་ཀྲུང་གིས་
བཞུགས་སུ་གསོལ་བས། ། དཀར་ཕྱོགས་པའི་ལྷ་ཀླུ་[illegible]
དགའ་འཛིན་མཆོད་པའི་ཚུལ་དུ་བདུད་རྩིའི་ཆར་ཞིམ་བུ་བབ་དུ།།



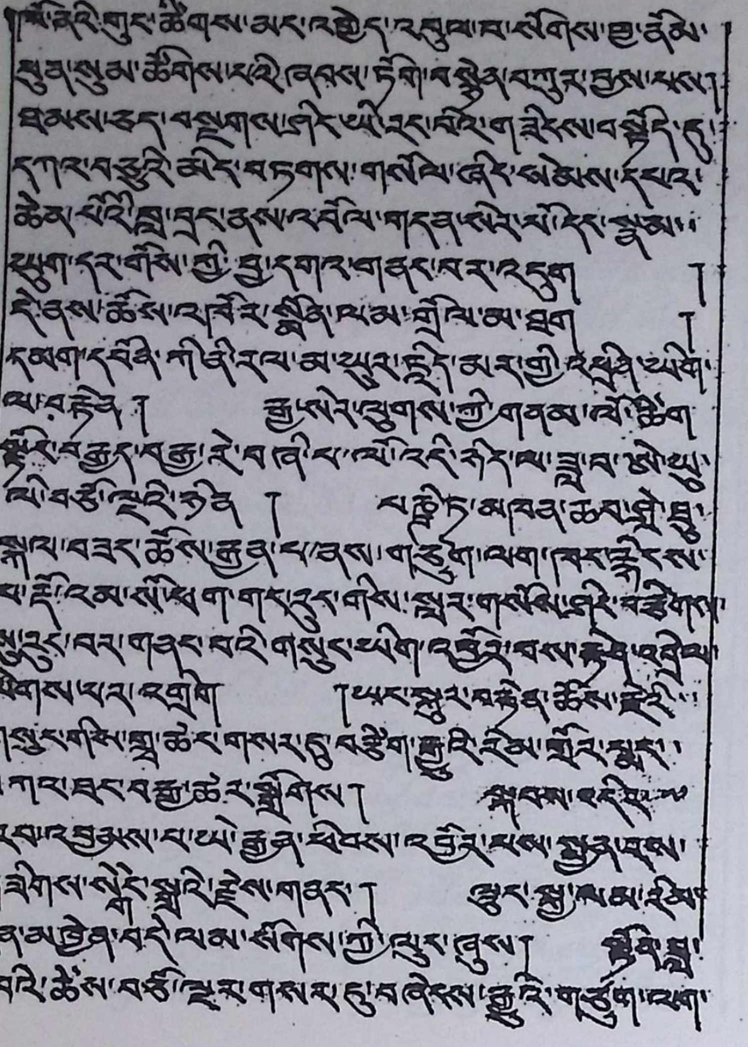
༡༡། །ཁ་ཐང་བ་ར་འདུག །དཔྱིད་ཟླ་འབྲིང
པོར་ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་སྙིང་པོ་ཁ་བདག་བསྐྱེད་ཀྱི་སྒོ་ནས་འབྲུ
མདུན་བསྐྱེད་ཀྱི་སྒོ་ནས་འབུམ། །དཔྱིད་ཟླ་ཐ་ཆུང་གི
ཡར་ངོའི་དུས་སུ་ཐའི་ཆ་མགོན་པོ་སྒྲུབ་ཐབས་ཀྱིས་བསྐུལ་བར
བརྟེན། ཞ་གོའི་བེར་ཁེའི་འདུ་ཁང་དུ་སྨྱུང་གནས་བརྒྱད་
བསྲུང་། །སླར་ཡང་དབྱར་ཟླ་ར་བར་ཕྲུར་བེའི་འདུ་ཁང
དུ་སྨྱུང་གནས་བརྒྱད་བསྲུངས་པའི་མཇུག་ཏུ་ཐའི་ཆ་སྐ་ལ་བཟང་
ཇ་རྗི་སོགས་སྦྱིན་བདག་རྣམས་ལ་ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་འབོ་ཁྲིད་
ཕུལ། །དབྱར་ཟླ་འབྲིང་བོའི་སེམས་དཔའ་ཆེན་པོའི་ཞལ
བརྟན་དུ་ཚེ་ཚོག་ཞག་གསུམ། །སྐབས་འདིར་སྤུ་ག་ཡའི
འདུ་ཁང་ལ་གསར་དུ་གདན་དྲངས་པའི་བཀའ་འགྱུར་རིན་པོ་ཆེའི
གསུང་སྒྲོགས། །དེར་ཟླ་དྲུག་པ་དབྱར་ཟླ་ཐ་ཆུང་གི
ཚེས་དྲུག་ནས་བློ་བཟང་དགེ་ལེགས་བློ་བཟང་ཕྲུག་རྗེ་ར་གཉིས་
པོ་དཀའ་བ་བཅུའི་དམ་བཅའ་གསལ་དུ་འཛིན་པའི་ཚེ།
མིའི་འགྲུམ་བེ་ལེའི་དཀའ་བཅུ་མཁས་གྲུབ། །ཕྲུ་རི་ཆེན
པོའི་དཀའ་བ་བཅུ་ཐབས་མ་གཏན། །སྤོ་ལུང་སྤྲ་ཆེང་གི
དགེ་བཤེས་སྤུ་ཏུ་དར་མ་སོགས་རབ་ཡང་པོ་རྣམས་དང་།
ཕྱོགས་ཕྱོགས་ནས་འདུས་པའི་དགེ་འདུན་སུམ་བརྒྱ་སྐོར
གྱི་དབུས་སུ་མི་འཇིགས་པའི་སྤོབས་པ་ཐེར་རྩེར་གྱིས
ཉིན་ཆག་བཞིའི་བར་དུ་དམ་བཅའ་གཞུང་བར་སྤྱོད་ཅིང་།
འདུས་ཚོགས་མང་པོ་ལ་རྣམ་དཀར་གསུམ་མངས་གསུམ་



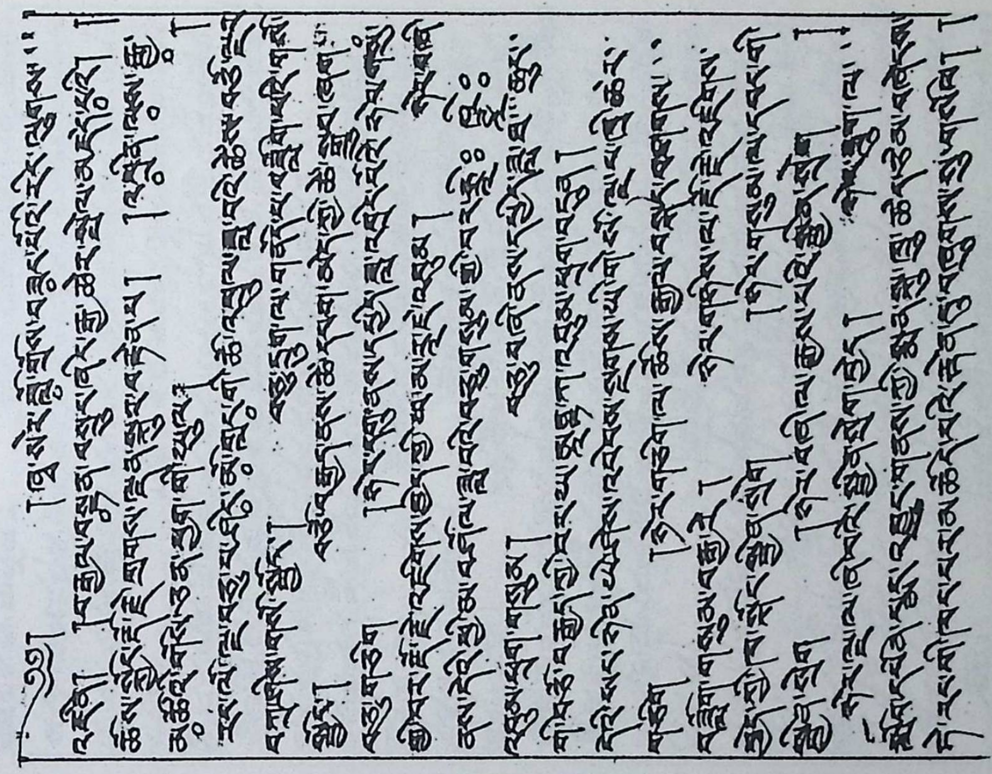
ཐངས་རས་རྒྱས་མི་འབྲུགས་པ། །ཚེ་འཕོད་སྤྲེལ་བའི་ཆེད་དུ་ཕྲུ།
གང་སྟག་ཆེད་མགོན་པོ་ཚེ་དཔག་མེད་གཉིས་ཀྱི་སྐུ་བཞེངས་ཏེ།
སྤྱི་ཆེན་འདུ་ཁང་གི་མཆོད་ཡུལ་དུ་བཞུགས་སུ་གསོལ།
ཚེས་བརྒྱད་པ་ལ་ཐའི་བོ་ཧྭ་རི་ཕུའི་མདུན་ལོགས་ཀྱི་དགོན་བསྒོམ་ཐང
པ་རོགས་ལ་སྦྱིན་བདག་རྣམས་ལ་བདེ་བ་ཅན་གྱི་འཕོ་ཁྲིད་ཕུལ་བ
མགོན་པོ་ཕྱག་དྲུག་པའི་རྒྱས་པའི་སྦྱིན་སྲེག་བྱིན།
སྨིན་ཟླ་ཐ་མར་སྒྲོལ་དཀར་སྙིང་པོའི་འབུམ། །དགུན་ཟླ་ར་བའི
ཚེས་གཅིག་ནས་ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བདུན།
ཚེས་དགུ་ནས་མགོན་པོ་ཕྱག་དྲུག་པའི་སྙིང་པོ་ཁྲི་ཕྲག་དྲུག།
དགུན་ཟླ་འབྲིང་པོའི་ཚེས་གཅིག་ནས་ཞག་ལྔ་བཅུ་ལ་འདེབ་བྱེད
མའི་སྙིང་པོ་འབུམ་ཕྲག་དྲུག་གོ །
རང་ལོ་ཞེ་དགུ་པ་ཤིང་ཕོ་ཁྱི་བའི་ཆོ་འཕྲུལ་ཟླ་བའི་ཚེས་གསུམ
ནས་བདེ་ཆེན་ལྷུན་གྲུབ་གླིང་གི་ཁྲི་པ་ཆོས་རྗེའི་ཞབས་ལ་བརྟན
ཀྱི་སྐུ་རིམ་དུ་མགྲོན་གཏོར་བ་བཟློག་ཞག་གསུམ་བསྒྲུབ།
དེ་ནས་ཚེས་བཅུ་ལ་ཆོས་རྗེ་ཞེར་བདེ་ཆེན་ལྷུན་གྲུབ
གླིང་གི་གསེར་ཁྲིར་ཕེབས། །སྐབས་འདིར་ཚེ་ཞི་ལ
མི་འགྱུར་རྡོ་རྗེའི་ཤོག་གི་སྨིན་དགོན་དར་རྒྱས་སེམས་འགྱུར
པ་ལ། །རང་ལོ་ཞེ་དགུ་པའི་སྐེག་འཚུབ་བཀོག་པའི
ཆེད་དུ་བཟང་སྤྱོད་འཆི་བསླུ་ཆོས་རྒྱལ་དྲུག་ཅུ་པ་ར་ཕེབ
ཏུ་བཟུང་། །ཡར་རྗེ་འདུན་ཕྱུག་མེད་གི་སྐུ་རིམ
ཏུ་ལོ་གཏོར་མའི་སྐོ་ཞེས་ཀྱི་ཁ་སྒྲོལ་བྱེད་སོགས་ཁྲུས་བསྐྱབ

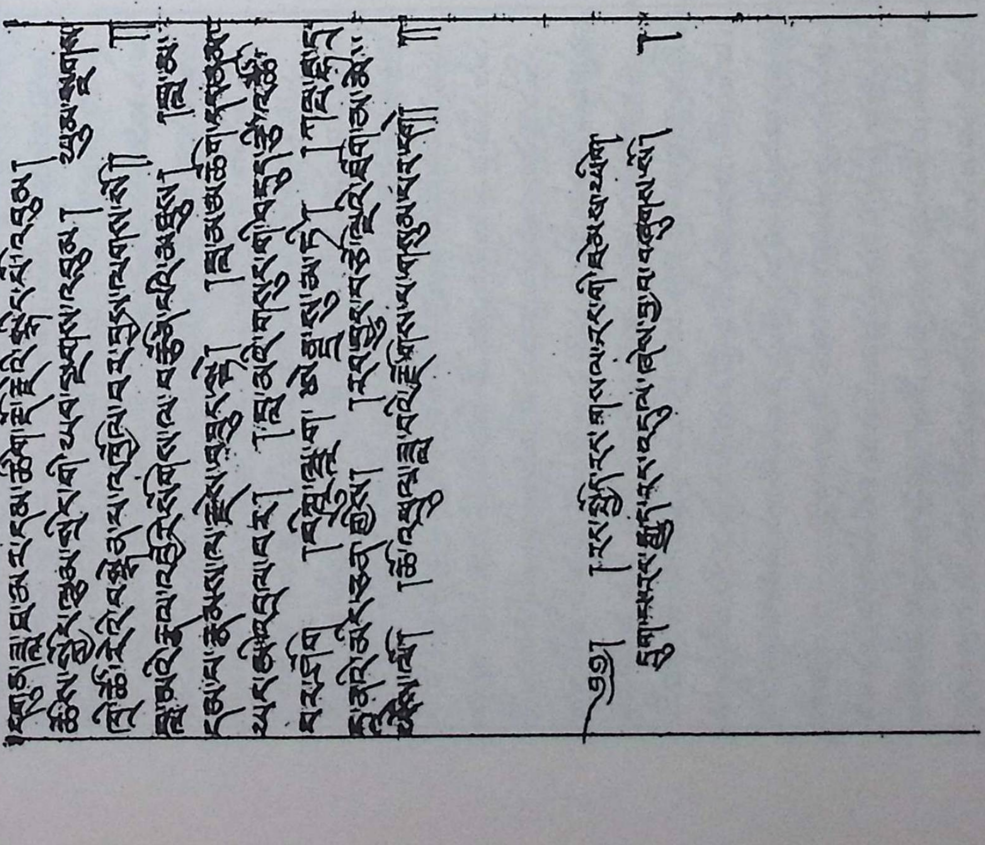


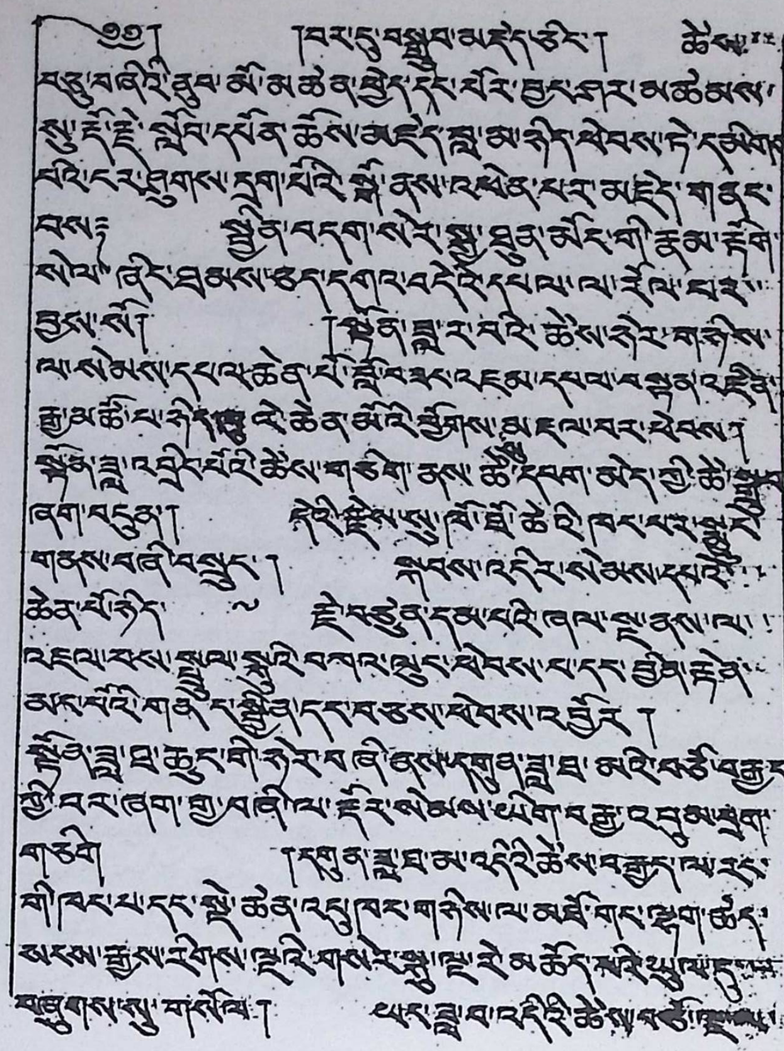
༄༅། །ཁབ་གི་ས་དཔྱད་ལེགས་པར་བརྟགས་ནེ།
ས་ཆོག་ལ་བཤད་དང་གཏེར་བུམ་སོགས་བྱེད། སྔར་
གྱི་ཚེ་ལྷ་རྣམ་གསུམ་གྱི་བྱིན་རྒྱབ་མཆོད་རྟེན་ཆ་རྒྱུར་གི
སྒྲིབ་གྲིས་ཞིག་རལ་ཅིང་མ་ཉམས་པར་བྱུར་བ་ལ་སྤྱར་ཡང་
གསོལ་འདེབས་པའི་ཆེད་དུ། ལྷ་བཟོ་པ་ཆོས་མཛད་
ཆོས་དབང་ལ་རྟ་བཙུ་ལ་སོགས་པའི་དངོས་པོ་བུ་དཀར་སྤྲིན་
ཏེ་རྟེ རྣམ་རྒྱལ་མཆོད་རྟེན་དུ་བསྒྱུར་བ་རྩིས་ཤིང་།
ནང་དུ་ཚེ་ལྷ་རྣམ་གསུམ་གྱི་སྐུ་བཞུགས་འདུས་… རེ་རེའི་གཟུངས
གཞུག་གྲོག་ཤིང་དང་བཅས་པ་ཕུལ་ཏེ། སྨིན་བླ་ར་
བའི་གནམ་གང་གི་ཉིན་ ~ རབ་འབྱམས་པ་པ་ཡི་ཕྱག
པ་ལ་རབ་གནས་ཞུས་ཤིང་བརྟན་པར་བཞུགས་སུ་གསོལ་ཏེ་
སེམས་དཔའ་ཆེན་པོའི་ཞབས་བརྟན་དུ་ཕུལ། སྨིན་བླ་
ར་བའི་ཚེས་ཉེར་ལྔའི་ཉིན་བླ་བ་རྒྱལ་མཚན་ལེགས་ཕུན་
སོགས་བསྐུལ་བྱ་བཙུ་པ་རྣམས་བསྙེན་རྫོགས་སུ་བསྒྲུབ།
སྨིན་བླ་འབྲིང་པོའི་ཚེས་གཅིག་ནས་ཚེ་དཔག་མེད་… ཀྱི་ཚེ
སྒྲུབ་དང་། བདུད་རྩི་རིལ་སྒྲུབ་ཞག་བཅུ་བཞི།
སྨིན་བླ་ཐ་ཆུང་གི་ ཚེས་བཅོ་ལྔ་ར་ཉག་པོ་ཞགས་ཚལ་
གྱི་སྒྲིབ་བདག་རྣམས་ལ་རྗོད་དཔག་མེད་ཀྱི་རཡི་བྲིད་སྒྲུབ།
དགུན་ཟླ་ར་བར་སྐུ་སྒྲུབ་བྲིད་དངོས་སྒྲུབ་ཀུན་འབྱུང་གི་སྒོ་ནས་
སྐྱབས་འགྲོ་བཞི་སྐོར་འབུམ། དགུན་ཟླ་འབྲིང་པོའི་
ཕན་བདེ་ཆར་འབེབས་ཀྱི་སྨོན་ལམ་མཛད་ལས་འབུམ།



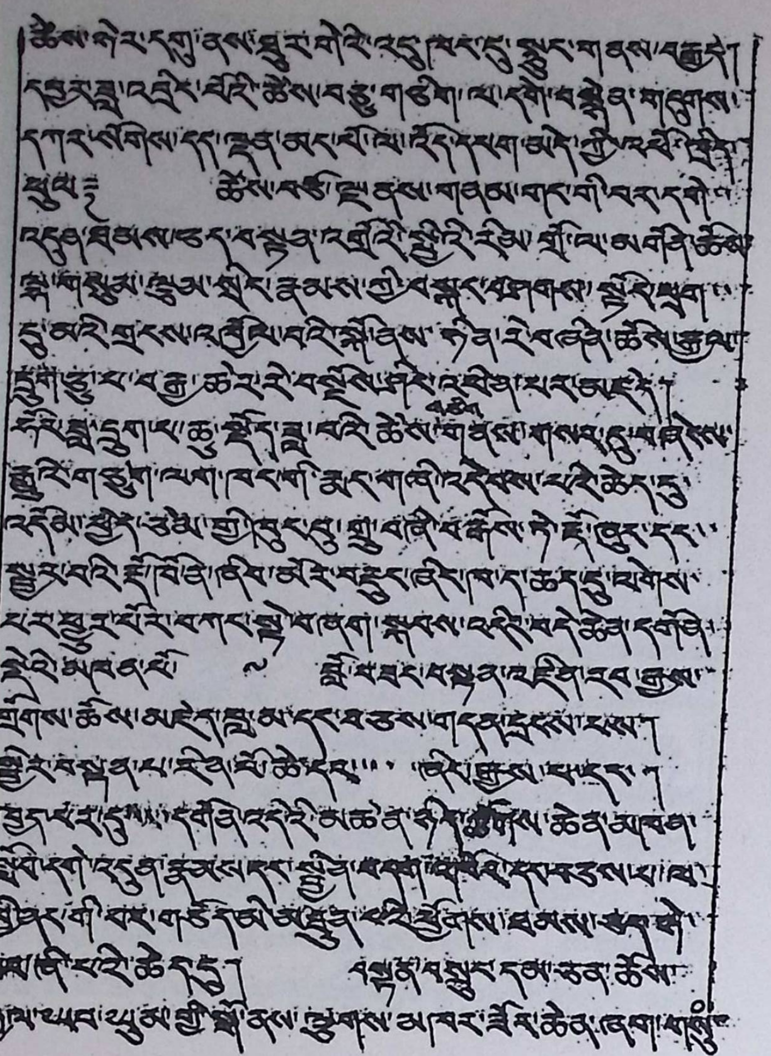
།ཞི་འདིའི་གླུར་ཚིགས་མང་འབྱེད་འཁྲུལ་བ་སོགས་ཁྲ་ནོམ་
སུན་སུམ་ཚོགས་པའི་ཞབས་ཏོག་བསྟེན་བཀུར་བྱས་པས།
ཐམས་ཅད་བསྡུགས་ལ་ཞིང་ཡི་རང་བའི་ག་བྱིངས་བསྐྱེད་དུ་
དཀར་བཙུའི་མེད་བཏགས་གསོལ་ཞིང་སེམས་དཔའ་
ཆེན་པོའི་སྨྲ་བྲང་ནས་འབོལ་གདན་ཁེབས་པོ་དར་སྣམ་
ཕྱག་དར་གིས་ཀྱི་བྱ་དཀར་གཞན་པ་ར་འདུག །
དེ་ནས་ཆོས་འཁོར་སྒྲིན་ལམ་གྲི་ཡི་མ་ཐུབ །
དཀག་དབེན་ཀི་ཉི་རབ་མ་ཡུར་རྡིད་མ་ར་གྱི་ཨེ་ཕྲེ་ཡི་ཕ་
ལ་བརྟེན། རྒྱ་ལེ་ཕྱུག་ཀྱི་གནས་ལོ་ཚིག
ཁྱིར་བརྒྱད་བརྒྱ་རེ་བ་ཞི་པ་ལོ་འདིའི་ནེར་ལ་ཟླ་བ་ཨ་ཡུ་
ལོ་བཅོ་ལྔའི་ཉེན། པ་ཆེ་ཏུ་མཁན་ཆ་སྔོ་ཁྱུ་
སྐྱལ་བཟང་ཆོས་རྒྱན་པ་ནས། གཙུག་ལག་ཁང་རྒྱིངས་
པ་རྫི་རབ་སོཔྱ་ག་གང་ཏུང་གིས་སྐར་གསོལ་ཞིང་བཀྲེགས་
སུ་འདུད་བར་གཞང་བའི་གསུང་ཡིག་འབྱོར་བས་རྒྱལ་འབྲེལ་
ཐེགས་པར་འགྲེག །ཡར་སྐྱུར་བཅེན་ཚེས་ཉེར་
གསུམ་བཞི་སྒྲ་ཚར་གསར་དུ་བཙེག་རྒྱུའི་རྩམ་གྲོར་སྐར་
བཀའ་བཟང་བརྒྱ་ཚར་སྒྲིགས། རྒྱབ་ཚེས་འདི་ལ་
རབ་འབྱམས་པ་ཡི་རྒྱན་ཞབས་འབྲིན་ལས་སྐྱབ་བུས་
གཟིགས་ལྟོང་སྐྱའི་རྟེན་གཞར། ཕུར་སྐྱ་ལ་མ་རིམ་
ཀུན་མཁྱེན་བདེ་ལམ་སོགས་ཀྱི་ཕྱུར་ཞུས། སྨིན་བླ་
ར་བའི་ཚེས་བཅོ་ལྔར་གསལ་དུ་བཞེངས་རྒྱུའི་གཙུག་ལག་



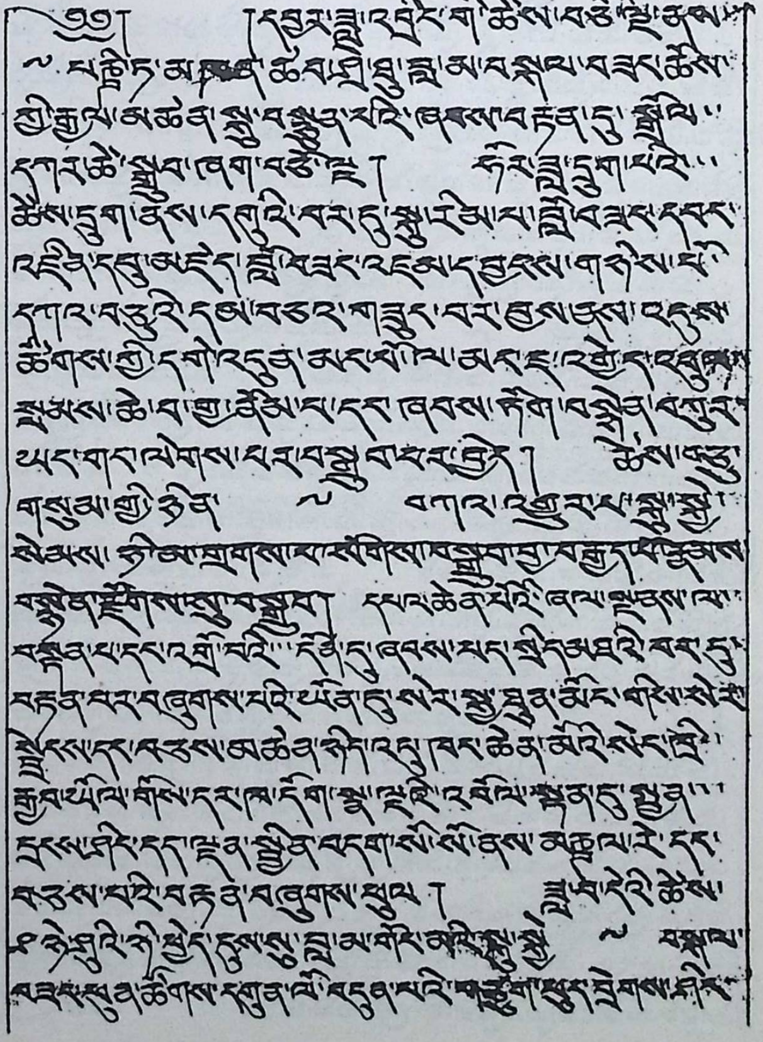




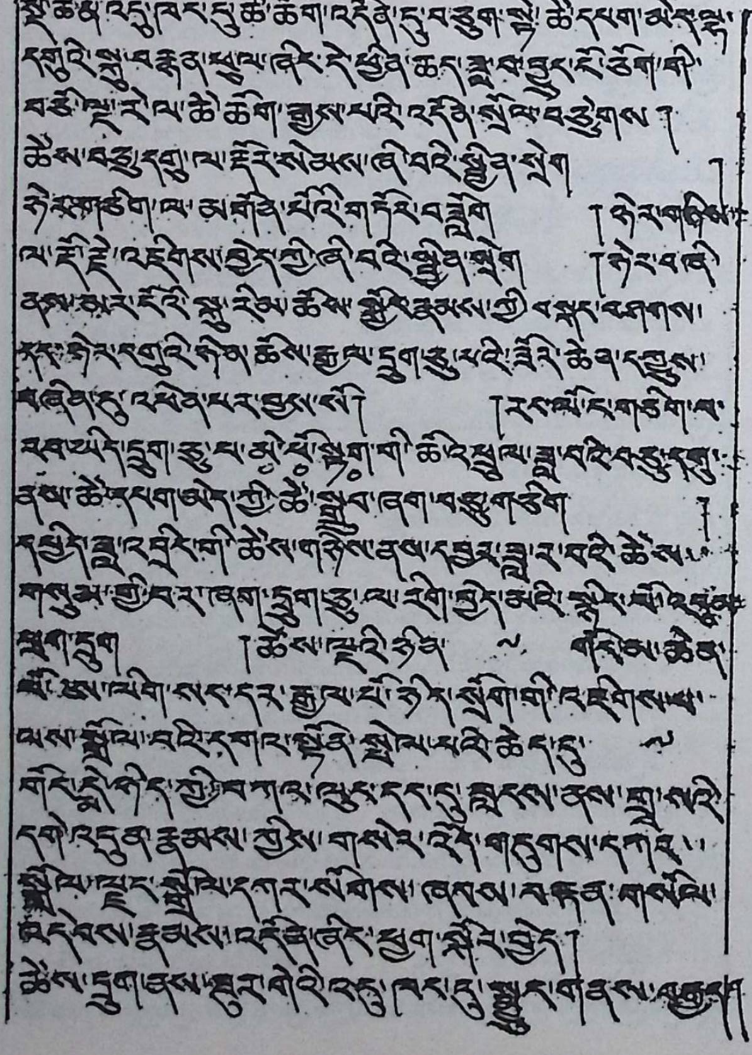
༄༅། །བར་དུ་བསྒྲུབ་མཛད་ཅིང་། ཆོས་ལ༔
བཅུ་བཞིའི་ཐུབ་མི་མཆེན་སྐྱིད་དང་པོའི་བྱང་ཤར་མཚམས།
སུ་རྡོ་རྗེ་སློབ་དཔོན་ཆོས་མཛད་བླ་མ་ནེད་ཐེབས་ཏེ་དཔེགས་
པའི་ངར་ཕྱུགས་དྲག་པའི་སྒོ་ནས་འཕེལ་བར་མཛད་གནང་
བས༔ སྤྱིན་བདག་སེར་སྐྱ་ཐུན་མོང་གི་རྣམ་རྟེན་
སེལ་ཞིང་ཐམས་ཅད་དགའ་བདེའི་དཔལ་ལ་རོལ་བར༔
གྱུར་ཅིག །སྨིན་ཟླ་ར་བའི་ཆོས་རེར་གཞིས་
ལ་སེམས་དཔའ་ཆེན་པོ་ཐོ་བཙར་འཇམ་དཔལ་བསྟན་འཛིན་
རྒྱ་མཚོ་ལ་ནི་ཆེན་མོའི་ཐུགས་སུ་རྫལ་བར་ཐེབས།
སྨིན་ཟླ་འབྲིང་པོའི་ཆོས་གཅིག་ནས་ཚོགས་དཔག་མེད་ཀྱི་ཚེ་སྒྲུབ
ཞག་བདུན། དེའི་རྗེས་སུ་ཞི་ཁྲོ་ཚེ་རིལ་ཁང་པར་སྒྲུབ
གནས་བཞི་བསྒྱུར། སྐབས་འདིར་སེམས་དཔའ་
ཆེན་པོ་ཉིད ~ རྗེ་བཙུན་དམ་པའི་ཞལ་སྔ་ནས་ལ།
འཇལ་བས། སྐུ་ལ་སྐུའི་བཀའ་སྲུང་ཐེབས་པ་དང་ཐུགས་རྗེ་
མང་པོའི་གཉེར་སྐྱིན་དང་བཅས་ཐེབས་འགྱུར།
སྨིན་ཟླ་ཐ་ཆུང་གི་ནེར་བཞི་ཉལ་ཕྲུལ་ཟླ་ཐ་མའི་བཙོ་བརྒྱད
ཀྱི་བར་ཞག་གྱ་བཞི་ལ་རྡོར་སེམས་ཡིག་བརྒྱ་འབུམ་ཕྲག
གཅིག །སྨིན་ཟླ་ཐ་མ་འདིའི་ཆོས་བརྒྱད་ལ་ངང
གི་ཁང་པ་དང་སྐྱེ་ཆེན་འདུ་ཁང་གཉིས་ལ་མཐོ་གང་ཕྱག་ཚད
ཨར་མས་རྒྱས་འབེགས་ལྷའི་གསེར་སྐུ་ལྷ་རེ་མ་ཚོད་མའི་ཡུལ་དུ་
བཞུགས་སུ་གསོལ། །ཡར་ཟླ་བ་འདིའི་ཆོས་བཅོ་



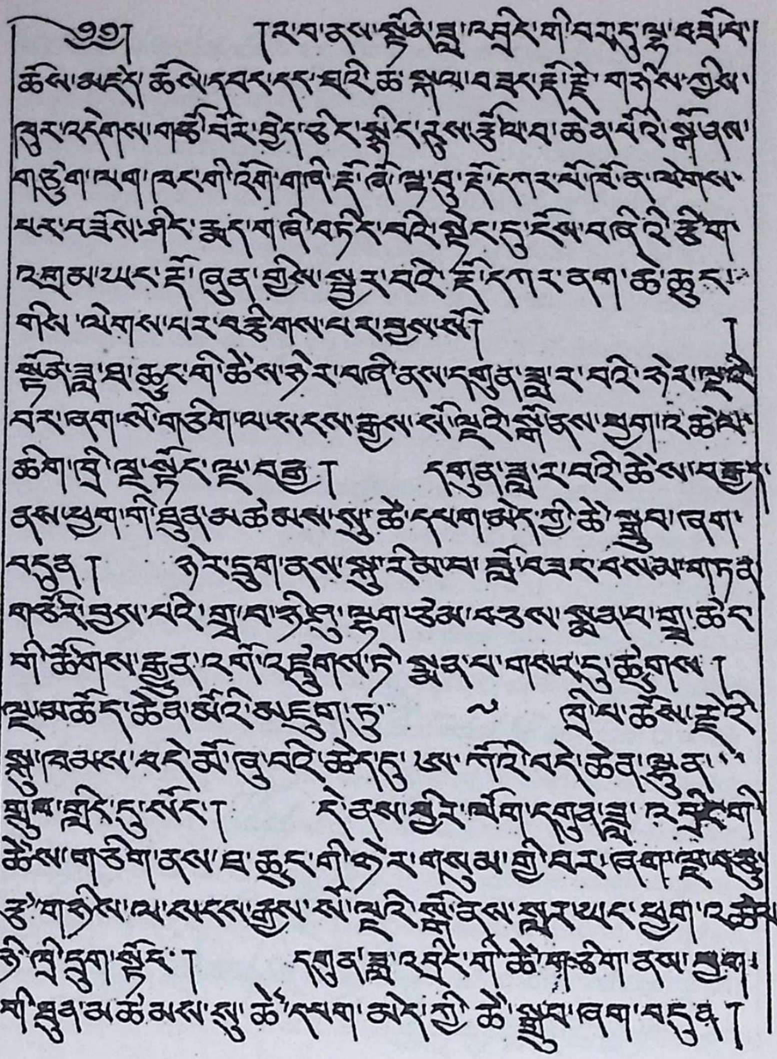
ཚེས་ཉེར་དགུ་ནས་ཟླ་བ་གཞིའི་འདུ་ཁང་དུ་སྐྱོང་གནས་བརྒྱད།
དབྱར་ཟླ་འབྲིང་པོའི་ཚེས་བཅུ་གཅིག་ལ་དགེ་བསྙེན་གཏོགས་
དཀར་ཤོགས་དང་། ལྡན་མང་པོ་ལ་འོད་དཔག་མེད་ཀྱི་འཕོ་ཕྲེང་
ཕུལ༔ ཚེས་བཅོ་ལྔ་ནས་གཞམ་གང་གི་བར་དགེ་
འདུན་ཐམས་ཅད་བསྙེན་འགྲོའི་སྤྲོའི་རིམ་གྲོ་ལ་མཐེའི་ཆོས
རྣ་གསུམ་ཞལ་སྤྱིར་ནམས་ཀྱི་བསྐང་བཤགས་སྤྲི་སྒྲུབ
དུ་མའི་གྲངས་འཁྱིལ་བའི་སྒོ་ཞིང་ ཀེ་བ་རི་བ་ཞེ། ཆོས་རྒྱལ
རྒྱུ་ཕྱུ་བ་བཀྲ་ཆེར་རེ་བཞུགས་ཞེས་འཛིན་པར་མཛད།
དེའི་ཟླ་དུག་པ་ཆུ་སྟོད་ཟླ་བའི་ཚེས་གཞུན་གཞས་དུ་བཞིན་
ཀྱི་ཤིག་ཕྱག་ལག་ཁང་གི་མང་གཞི་འདེབས་པའི་ཆེད་དུ
འདོམ་ཕྱིར་ཅེམ་གྱི་ཕུང་པུ་གྲུ་བཞི་བཅོས་ཏེ་རྡོ་ཕུར་དང་
སྦྱར་བའི་རྡོ་ཁིའི་ཞིབ་མེར་བརྟུང་ཞིང་ཁ་དཀྲ་ཚད་དུ་ཕབ་ས
པར་སྒྱུར་པོར་བཀང་སྒྲེ་བཞག །སྐབས་འདིར་བདེ་ཆེན་དགེའི་
རྗེའི་མཁན་པོ ~ བློ་བཟང་བསྟན་འཛིན་རབ་རྒྱས་
གྲགས་ཆོས་མཛད་བླ་མ་དང་བཅས་བདུན་བརྒྱུད་རབས་ཀྱ
གྱི་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་དར། ། འཕེལ་རྒྱས་པ་ངང་།
ཁྱད་པར་དུ་ཤི། དགེ་འདུན་འདིའི་མཆེན་རི་གདུགས་ཆེན་མཁན་
སློབ་དགེ་འདུན་རྣམས་དང་སྤྱིན་བདག་བཅས་ཀྱི་ཆ་ཚོགས་པ་ལ་
ཀྱིས་ཀྱི་བར་གཅོད་མི་མཐུན་པའི་ཕྱོགས་ཐམས་ཅད་ཞི་
ཞིང་ཕྱི་བའི་ཚེ་དང་། ནས་གྱུར་བཀྲུང་དམ་ཅན་ཆོས་
སྐྱོང་ཡབ་ཡུམ་ཀྱི་སྐུ་ནས་ཕྱུགས་མཁར་རྣོ་ར་ཆེན་ཞག་གསུམ



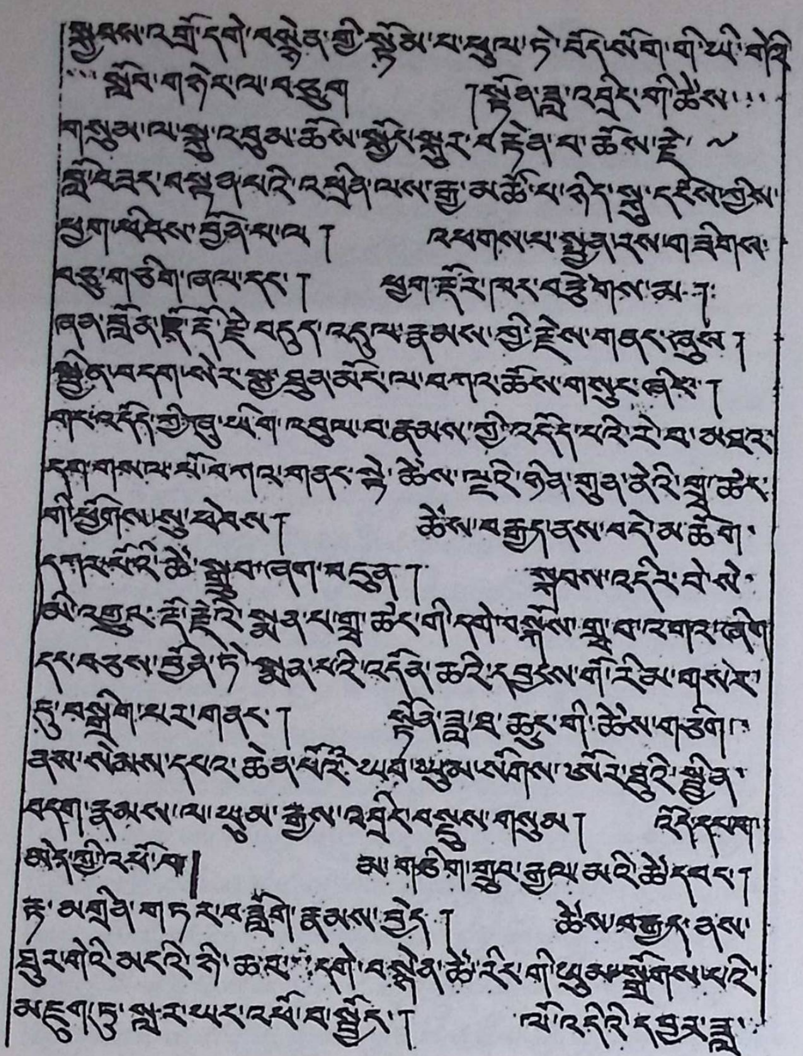
༄༅། །དབྱར་ཟླ་འབྲིང་གི་ཚེས་བཅོ་ལྔ་ནམ་
~ པཎྜིཏ་ཨ[illegible]ཅན་ཚབ་ཕྲི་སྦུ་བླ་མ་བསྐལ་བཟང་ཆོས་
ཀྱི་རྒྱལ་མཚན་སྐུ་བསྐྱུན་པའི་ཞབས་བརྟན་དུ་སྨོན་
དཀར་ཚེ་སྐྱབ་ཞག་བཅོ་ལྔ། ཧོར་ཟླ་དྲུག་པའི་
ཚེས་དྲུག་ནས་དགུའི་བར་དུ་སྐྱུ་རེ་མ་པ་སྒྲིབ་བཟང་དཔང་
འཛིན་དབུ་མཛད་བློ་བཟང་འཇམ་དཔྱངས་གཉིས་པ་
དཀར་བཅུའི་དམ་བཅའ་གཟུང་བར་ཐུགས་ཞུས་འདུས
ཚོགས་ཀྱི་དགེ་འདུན་མང་པོ་ལ་མང་ཇ་འགྲོ་དང་བཞུགས
སྐུ་མས་ཚ་བ་ཀྱི་ཟླ་མ་པ་དང་ཞབས་རྟེན་བསྐྱེན་བསྐུར་
ཡང་གང་ལེགས་པར་བསྒྲུབ་གཟང་བྱེད། ཆོས་བཅུ
གསུམ་གྱི་ཉིན་ ~ བཀའ་འགྱུར་བ་སྐུ་སྐྱེ
སེམས། ཏེ་མ་གྲུབ་གལ་བ་ལོགས་པ་བསྒྲུབ་གསུ་བརྒྱུད་པ་ཕྱིན་ལས
བསྐྱེན་རྫོགས་གསུ་བསྒྲུབ། དཔལ་ཆེན་པོའི་ཞལ་ལྔ་བཅས་ལ་
བསྟན་པ་དང་འགྲོ་བའི་ དོན་དུ་ཞབས་པད་གྲིད་མཐའི་བར་དུ་
བརྟན་པར་བཞུགས་པའི་ཡོན་དུ་ལེར་སྐུ་རྟེན་མོང་གཅིག་སེར་
སྦྱངས་དང་བཅས་མཆན་ཅིག་འདུ་ཁང་ཆེན་མོའི་ལེང་ཁྲི
རྒྱབ་ཡོལ་གསེར་དང་དང་ཁ་དོག་སྣ་ལྔའི་འབོལ་སྟན་དུ་ཕྱིན་
དྲངས་ཞིང་ངང་ལྟན་སྨྱིན་བདག་སོ་སོ་ནས་མཆུལ་རེ་དང་
བཅས་པའི་བརྟན་བཞུགས་ཕུལ། ཟླ་བ་དེའི་ཚེས
༢༠ ཉི་ཤུའི་ཉི་སྨྲེད་དུས་སུ་བླ་མ་གཞིར་མོ་ ~ བསྐལ
བཟང་སྲུན་ཚོགས་དཀྱིལ་ལ་བདུན་པའི་གཙུག་ལག་ཁང་བྲིས་



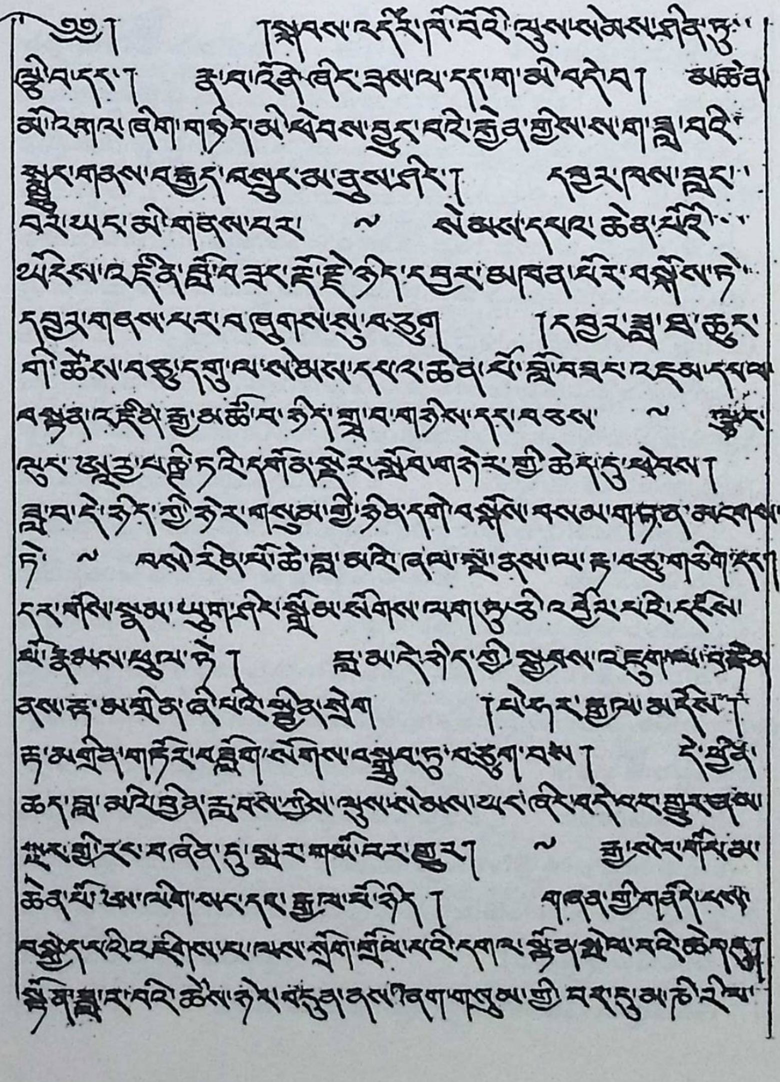
སྔོ་ཚེམ་འཕྱུ་ཁར་དུ་ཚེ་ཆོག་འདོན་དུ་བཅུག་སྟེ། ཚེ་དཔག་མེད་ལྷ་
དགུའི་སྐུ་བརྙན་ལྷུམ་ཞིང་དེ་ཕྱིན་ཆད་ཟླ་བ་བཞུར་ངོ་ཙིག་གི
བཅོ་ལྔ་རེ་ལ་ཚེ་ཆོག་གྲུབ་པའི་འདོན་སྒྲོས་བཙུགས།
ཆོས་བཅུ་དགུ་ལ་རྫོང་སེམས་ཞེ་བའི་སྦྱིན་སྲེག
རེ་རྩ་ཅིག་ལ་མགོན་པོའི་གཏོར་བཟློག །རེ་བཞི
ལ་རྡོ་རྗེ་འཇིགས་བྱེད་ཀྱི་ཞི་བའི་སྦྱིན་སྲེག །རེ་ལ་ཞི
ནས་ས་ར་རྡོའི་སྐུ་རིམ་ཆོས་སྐྱོང་རྣམས་ཀྱི་བསྐང་བཤགས།
སོར་རེ་རབ་ཀྱི་ཀུན་ཆོས་རྒྱལ་དུག་རྩ་པའི་ཡིར་ཆེན་དབྱུལ་
བཞེན་དུ་འཕེལ་པར་བྱས་སོ། །ཞང་བློ་ཏང་གཅིག་ལ་
ཞབས་ཡིད་དུག་རྩ་པ་ཀུ་ཏོ་སྨུག་གི་ཚེ་འཕྲུལ་བླ་བའི་བཅུ་དགུ་
ནས་ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བཅུ་གཅིག །
དབྱེད་ཟླ་འབྲིང་གི་ཚེས་གཉིས་ནས་དབྱར་ཟླ་ར་བའི་ཚེས་
གསུམ་གྱི་བར་ཞག་དྲུག་རྩུ་ལ་དགེ་ཕྱིར་མའི་སྒོར་མོ་འབུམ
སྒྲུག་དུག །ཆོས་ལྔའི་ཉིན་ ~ བཀོད་མ་ཆེན
མོ་ཐུམ་ལེབ་སང་དར་རྒྱལ་པོ་རེར་སྒྲོག་གི་འཛིགས་ལས་
ཡས་ལྡོག་པའི་དཀར་ལྕེན་སྨོན་ལམ་པའི་ཚེ་དང་དུ ~
གཏེར་སྨྲི་བེད་ཀྱི་བཀའ་སྲུང་དང་དུ་བསྐངས་ནས་ལྷ་མའི
དགེ་འདུན་རྣམས་ཀྱིས་གསེར་དེའི་གཏུགས་དཀར་
སྨྲ་ལྷང་སྨྲ་ལ་དཀར་པོ་གས་ཞལ་བརྟན་གསོལ་
ཞེ་དེ་བས་རྣམ་རས་འཛིན་ཞེར་ཐུབ་སྟེར་བྱེད།
ཆོས་དྲུག་ནས་ཐུར་གིའི་འདུ་ཁང་དུ་སྐྱུར་གནས་བཀྲུག །



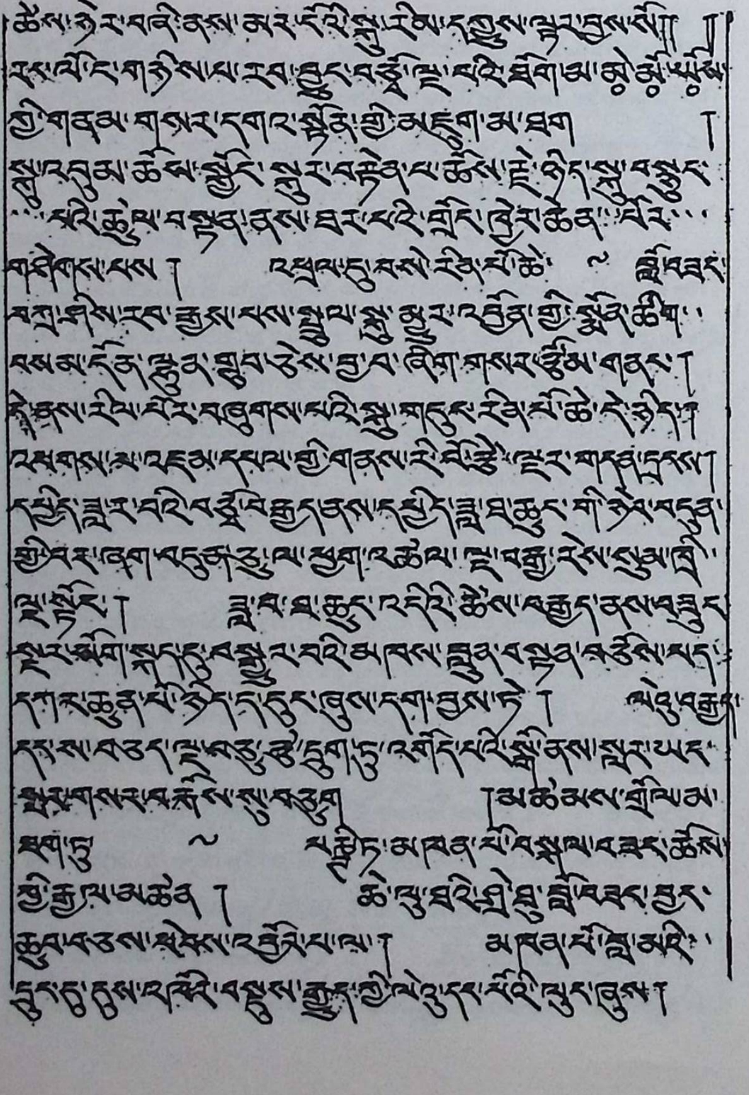
༡༡ །རབ་ནས་སྐྱིད་བློ་འཁྱེར་གི་བསྡུད་ལྷ་བཞིག
ཆོས་མཛད། ཆོས་དབང་དང་བའི་ཆ་སྐལ་བཟང་རྡོ་རྗེ་གཉིས་ཀྱིས་
ཁྲུར་འདེགས་གསོ་བར་བྱེད་ཅེར་སྐྱིད་ནུས་རྩེ་ཡ་བ་ཆེན་པོའི་སློབ་ཕྲུག
གཙུག་ལག་ཁང་གི་འཁོ་གཞི་རྡོ་ཞེ་ལྷ་བུ་རྡོ་དཀར་པོ་ཁོ་ན་ལེགས་
པར་བཟོས་ཤིང་ རྒྱུད་གཞི་བརྡེར་བའི་སྟེང་དུ་རྡོས་བཞི་འི་རྩིག
འཕྲམ་ཡང་རྡོ་ཁྱུན་གྱིས་སྒྱུར་བའི་རྡོ་དཀར་ནག་ཚོ་རྒྱུ་ར་
གིས་ ལེགས་པར་བརྩིགས་པ་ར་གྲུབ་པོ། །
སྔོན་བློ་ཕ་ཆུང་གི་ཚེ་ས་ཉེར་བཞི་ནས་དཀྱུས་བློ་ར་བའི་ཉེར་ལྔ
བར་ཞག་ལེ་གཅིག་ལ་རབ་དང་སྐྱས་ལ་རྩི་ལྷུའི་སྒོ་ཕྱེ་ས་ཕྱག་འཚོལ
ཚེས་ཁྲི་བླ་སྔོར་ལྷ་བཅུ། ། དཀྱུན་བློ་ར་བའི་ཚེས་བཅུ་
ནས་ཕྱུག་གི་ཁྱུན་མཆེམས་སུ་ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག
བདུན། ། ཉེར་དྲུག་ནས་སྐུ་རིམ་བློ་བཟང་བསམ་གཏན
གཙོས་ཕྱག་པའི་གྲྭ་བ་རེ་དྲུ་ལྷག་ཙམ་བཅས་ལ་སྨན་པ་གྲྭ་ཚང
གི་ཚོགས་རྒྱུན་འགོ་འཛུགས་ཏེ་སྨན་པ་གསལ་དུ་ཚུགས། །
ལྷ་མཆོད་ཆེན་པོའི་མཇུག་ཏུ་ ~ ཁྲི་ས་ཆོས་རྗེའི
སྐུ་ཁམས་བདེ་མོ་ཕུ་བའི་ཚེར་དུ་ ཡས་ གཞི་བདེ་ཆེན་ལྷུན་
གྲུབ་གླིང་དུ་སོང་། ། དེ་ནས་ཕྱིར་ལོག་དགུན་ཟླ་ ར་སྟེང་གི
ཚེས་གཅིག་ནས་ཕ་ཆུང་གི་ཉེར་གསུམ་གྱི་བར་ཞག་ལྷ་བཅུ
ཙ་གཉིས་ལ་རབ་དང་རྒྱས་སོ་ལྔའི་སྒོ་ནས་སྒྲུབ་ཡང་ཕྱག་འཚེལ
ཏེ་ཁྲི་དྲུག་སྟོང་། ། དཀྱུན་ཟླ་འཁྱེར་གི་ཚེ་ཉེར་ཅིག་ནས་ཕྱུག
གི་ཁྱུན་མཆེམས་སུ་ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བདུན། །



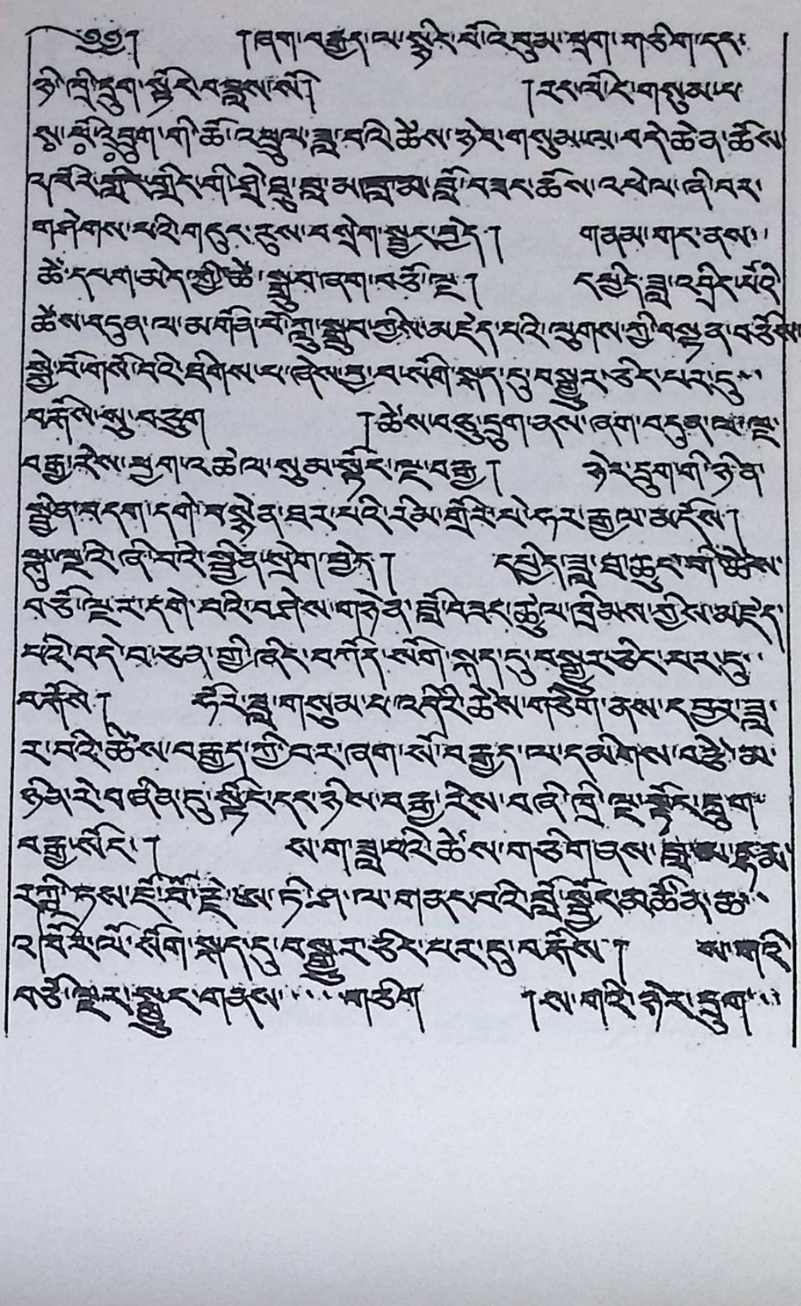
སྐྱབས་འགྲོ་དགེ་བསྙེན་གྱི་སྡོམ་པ་ཕུལ་ཏེ་བོད་ཡིག་གི་ཡི་གེའི
... སློབ་གཉེར་ལ་བརྩུག   །སྨིན་གླེ་འཁྱེར་གི་ཚེས་...
གསུམ་ལ་སྒྲུ་འབུམ་ཆོས་སྐྱིད་སྐྱུར་བརྟེན་པ་ཆོས་རྗེ་ ~
སློབ་ཟུར་བསྟན་པའི་འཕྲིན་ལས་རྒྱ་མཚོ་པ་ནེད་སྒྲུ་དངོས་ཀྱིས
ཕྱག་ཕེབས་བྱིན་པ་ལ། ། འཕགས་པ་སྤྱན་རས་གཟིགས་
བཅུ་གཅིག་ཞལ་དང་། ། ཕྱག་སྟོང་སྤྱན་སྟོང་བརྩེགས་ཀ་མ་ར
ཞབ་གླིང་རྡོ་རྗེ་བདུད་འདུལ་རྣམས་ཀྱི་རྗེས་གནང་ཞུས། །
སྤྱིན་བདག་སེར་སྐྱ་སྤུན་མོ་ལ་བཀའ་ཆོས་གསུང་ཞིང་། །
གང་འདོད་ཀྱི་ཡུ་ཡིག་འབུལ་བ་རྣམས་ཀྱི་འདོད་པའི་རེ་བ་མཐར
དག་གསལ་པོ་བཀའ་གནང་བྱེ། ཚེས་ཉེར་ཉེའི་ཀུན་ནའི་གྲྭ་ཚང
གི་ཕྱོགས་སུ་ཕེབས། ། ཚེས་བཅུད་ནས་བདེ་མཆོག
དཀར་པོའི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བདུན། ། སྐབས་འདིར་བེ་སེ
མི་འགྱུར་རྡོ་རྗེའི་སྨན་པ་གྲྭ་ཚང་གི་དགེ་བསྐོས་གྲྭ་བ་རབ་གར་ཞིག
དང་བཅས་ཀྱིས་ཏེ་སྨན་པའི་འདོན་ཆའི་འབྲུང་གི་རིམ་པ་ཡར
དུ་བསྒྲིགས་པར་གནང་། ། སྔོན་བློ་ཕ་ཆུང་གི་ཚེས་གཅིག
ནས་སེམས་དཔའ་ཆེན་པོའི་ཡབ་ཡུམ་པ་ཉིད་ཨོ་རྒྱན་ཕྱི་གླིང་
བདག་རྣམས་ལ་ཡུམ་རྒྱལ་འབྲེར་བསྐུལ་གསུམ། ། དེ་དག
མེད་ཀྱི་རྗེ་པ་ས། ས་གཅིག་སྤྲུལ་རྒྱལ་མའི་ཚེ་དབང་། །
རྟ་མགྲིན་གཏ་རབ་གླིག་རྣམས་བྱེད། ། ཚེས་བཅུད་ནས
ཕྱུར་གིའི་མངའ་རི་ཆ་ས་ དགེ་བསྙེན་ཚེ་རིང་གི་ཡུམ་བསྒྲིགས་པའི
མཇུག་ཏུ་སྒྲར་ཡར་འཕོ་བ་ཕྱིར། ། ལོ་འདིའི་དཔྱར་ཟླ་



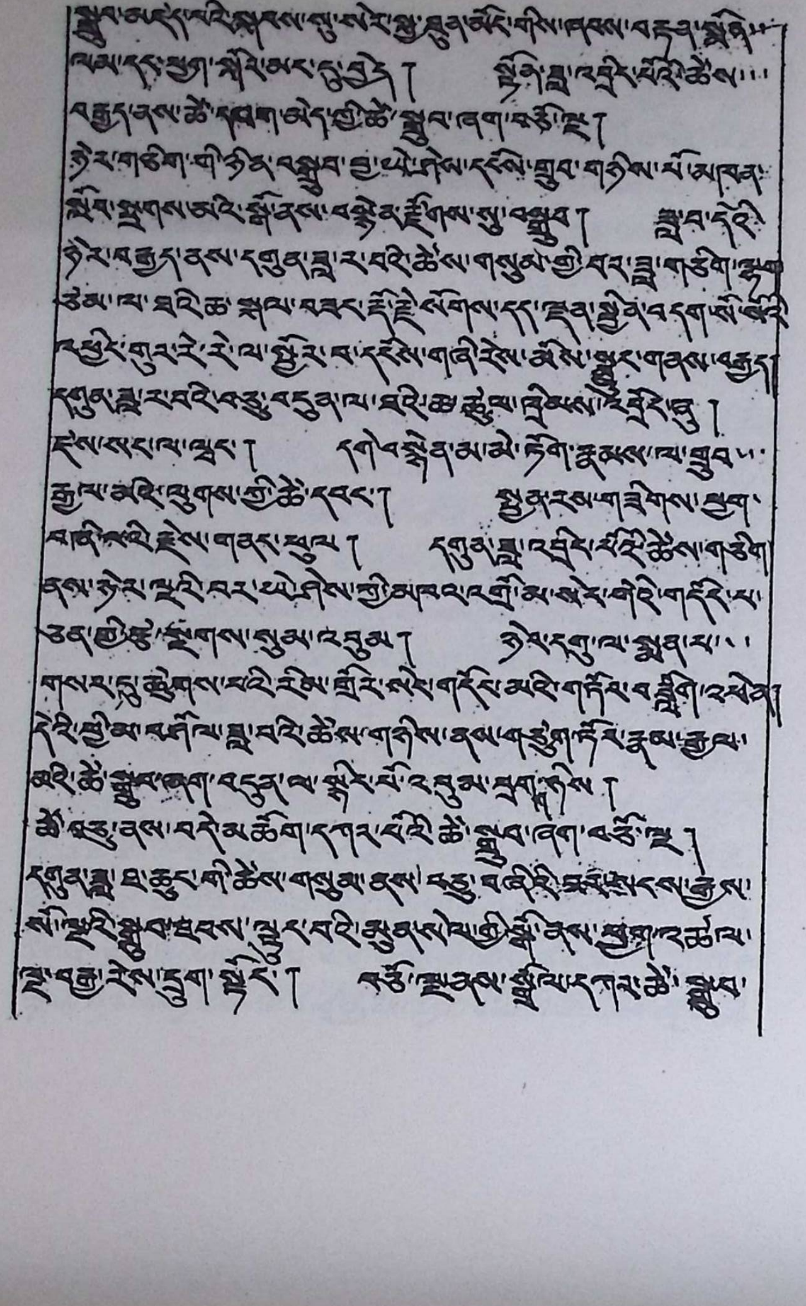
༄༅། །སྐབས་འདིར་ཁོ་བོའི་ལུགས་ལེགས་ཞིག་ཏུ་
ཕྱི་བ་དང་། ཇ་བ་འདི་ཞིང་ནས་ལ་དད་ག་མི་བདེ་བ། མཚན
མི་འགའ་ཞིག་གཉིད་མི་ཐེབས་བྱུང་བའི་རྐྱེན་གྱིས་ས་ག་ཟླ་བའི་
སྨྱུང་གནས་བརྒྱད་འགྱུར་མ་བྱས་ཤིང་། དབྱར་ཁས་བླང་
བའི་ཡང་མི་གནས་པར ~ ལེགས་དཔལ་ཆེན་པོའི་
ཡིད་ལ་འཛིན་གྲོལ་ནང་རྡོ་རྗེ་ཉིད་དབྱར་མཁན་པོར་བསྒོས་ཏེ
དབྱར་གནས་པར་བཞུགས་སུ་བཅུག །དབྱར་ཟླ་ཐ་ཆུང་
གི་ཚེས་བཅུ་དགུ་ལ་ལེགས་དཔལ་ཆེན་པོ་ཁྲི་བཟང་འཇམ་དཔལ
བསྟན་འཛིན་རྒྱ་མཚོ་བ་ཉིད་གླ་བ་གཉིས་དང་བཅས ~ སྤུར
ལུང་ཨ་ཀུ་པཎྜི་ཏ་འི་དགོན་སྡེ་རུ་སློབ་གཉེར་གྱི་ཚེ་དུ་ཕེབས།
ཟླ་བ་དེ་ཉིད་ཀྱི་ཉེར་གསུམ་གྱི་ཉིན་དགེ་བསྐོས་བསམ་གཏན་མཁས
ཏེ ~ ལས་རིན་པོ་ཆེ་བླ་མའི་ཞལ་སློབ་ནས་ལ་ཇ་བཅུ་གཅིག་དང་།
དར་བཞི་ལྔམ་ཕྱུག་ཤིང་སློམ་སོགས་ལག་ཁྱེར་འཁོར་པའི་དངོས
པོ་རྣམས་ཕུལ་ཏེ། བླ་མ་དེ་ཉིད་ཀྱི་སྐྱབས་འཇུག་ལ་བཞེང
ནས་ཇ་མགྲོན་ཞེ་པའི་སྤྱིན་བྱེད། །ཕོ་དར་རྒྱལ་མཛེས། །
ཇ་མགྲོན་གཏོར་བཟློག་སོགས་བསྒྲུབ་ཏུ་བཅུག་པས། དེ་ཕྱིན་
ཆད་བླ་མའི་བྱིན་རླབས་ཀྱིས་ལུས་སེམས་ཡང་ཞིང་བདེ་བར་གྱུར་ནས
སྔར་གྱི་རང་བཞིན་དུ་སྐྱར་གསོ་བར་གྱུར། ~ རྒྱ་སེར་གསོ་མ
ཆེན་པོ་ཨ་ལེག་སང་དར་རྒྱལ་པོ་དེར། གཞན་གྱི་གཞིའི་ཕས
བསྐྱེད་པའི་འཇིགས་པ་ལས་གྲོལ་གྲོལ་བའི་དགའ་སྟོན་བསྐྱལ་བའི་ཚེ་དབུ
སྙེ་སྒ་སྒྲ་བའི་ཚོས་ཉེས་བདུན་ནས་ཞག་གསུམ་གྱི་བར་དུ་མ་ཆོ་རིས་



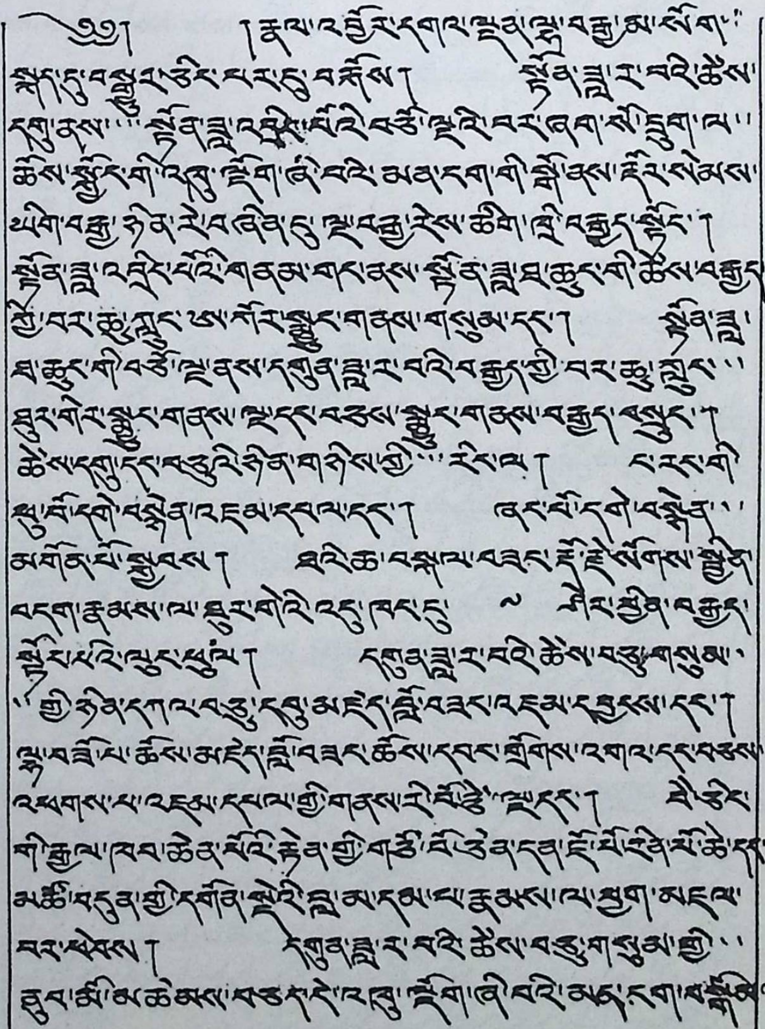
ཚེས་ཉེར་བཞི་ནས་མར་དོའི་སྐུ་རིམ་དཀྱིལ་ལྷར་བྲུས་སོ། །
དམ་པོ་ང་གཉིས་པ་རབ་བྱུང་བཅོ་ལྔ་པའི་ཐོག་མ་རྒྱུ་སྟོ་ཡོས
ཀྱི་གནམ་གསར་དགར་སྟོན་གྱི་མཇུག་མ་ཐག །
སྒྲ་འབུམ་ཆོས་སྐྱོང་སྐུ་ར་བརྟེན་པ་ཚེས་རྗེ་ཉིད་སྐུ་བསྐུང་
··པའི་རྩེ་ལ་བསྟན་ནས་ཐར་པའི་གླིང་ཁྲེར་ཆེན་··པོར··
གཤེགས་པས། །འཕྲུལ་དུ་ནས་རིན་པོ་ཆེ ~ ཐོབ་བཟང་
བཀྲ་ཤིས་རབ་རྒྱས་པས་གླུ་ལ་སྐུ་སྤུར་འཁྱིམ་གྱི་སྔོན་ཚིག་
བསམ་དོན་ལྷུན་གྲུབ་ཅེས་བྱ་བ་ཞིག་གསར་སྤྱོམ་གནང་།
དེ་ནས་རིམ་པར་བཞུགས་པའི་སྐུ་གདུང་རིན་པོ་ཆེ་དེ་ཉིད་ཀ
འཕགས་མ་འཇམ་དཔལ་གྱི་གནས་རི་བོ་རྩེ་ལྔར་གདན་དྲངས།
དཔྱིད་ཟླ་ར་བའི་བཅོ་ལྔ་ཆོ་འཕྲུལ་དཔྱིད་ཟླ་ར་ཆུང་གི་ཉེར་བདུན
གྱི་བར་ཞག་བདུན་ཅུ་ལ་ཕྱག་འཚལ་ལྷ་བརྒྱ་རེས་ཐུབ་ཁྲི་
ལྷ་སྐོང་། ཟླ་བ་ཐ་ཆུང་འདི་འི་ཚེས་བརྒྱད་ནས་བསྒྱུར
རྗེར་སོག་སྐད་དུ་བསྒྱུར་བའི་མཁས་བཙུན་བསྟན་འཛིན་པད་
དཀར་རྒྱན་པ་ཉིད་དང་དུང་ཞུས་དགོ་བྱས་ཏེ། ཡེ་ཤུ་བརྒྱད
དང་ས་བཅད་ལྷ་བཅུ་ལྔ་རྟག་ཏུ་འགོད་པའི་སྒོ་ནས་སྐར་ཡང
སྐུ་ཕྱག་ཀར་བཀོད་སུ་བཅུག །མཚོ་མལ་གྲོལ་མ
ཐོག་ཏུ ~ པཎྜིཏ་མཁན་པོ་བསྐལ་བཟང་ཚོས
ཀྱི་རྒྱལ་མཚན། ཚེ་ལུ་ཐའི་ཤྲི་ཐུ་ནོ་མིན་ཁན་ཧུར
རྒྱུབ་བཅས་ཐེམས་འབྲི་པ་ལ། མཁན་པོ་ལྷ་མའི
དུང་དུ་དུས་འཁོར་བསྐུས་རྒྱུད་ཀྱི་ལེའུ་དང་པོའི་ལུང་ཞུས།



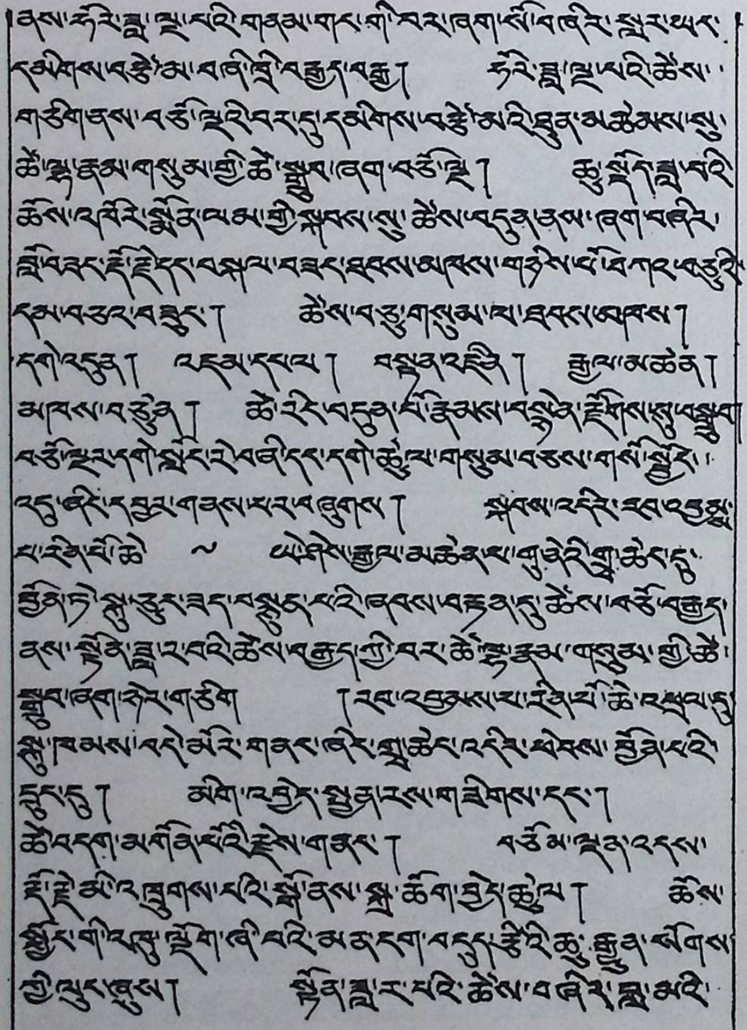
༄༅། །ཞག་བརྒྱད་ལ་སྐྱེ་བོའི་བུམ་སྐྱག་གཅིག་དང་
ཏེ་ཀྲི་ཉུག་སྤྲི་ར་བརླས་སོ། །རང་བའི་ང་གསུམ་པ
སྦ་ཧཱི་ཀྲི་སྒྲུག་གི་ཚོ་འཕྲུལ་ཟླ་བའི་ཚེས་ཉེར་གསུམ་པ་བདེ་ཆེན་ཚོས
པའི་རི་ཁྲོ་ཁྲིར་གི་ཕྲི་རྩུ་རྩ་མཁྲམ་ཐོ་བཟང་ཚོགས་འཕེལ་ཞིབར
གཞིགས་པའི་གདུང་རྟེན་བཞེངས་སྐུར་ཕྱེད། །གནམ་གང་ནས་
ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བཅོ་ལྔ། །དབྱིད་ཟླ་འབྲིང་པོའི
ཚེས་བདུན་ལ་མགོན་པོ་ཀླུ་སྒྲུབ་ཀྱིས་མཛད་པའི་ལུགས་ཀྱི་བསྙེན་བཅོས
སྐྱོ་བོ་གསོ་བའི་ཐབས་པ་ཞེས་བྱ་བ་སོགས་སྐད་དུ་བསྒྱུར་ཅིང་པར་དུ་
བསྐོས་སུ་བཙུག །ཚེས་བཅུ་དྲུག་ནས་ཞག་བདུན་ལ་ཟླ
བརྒྱ་རེས་སྡུག་འཚལ་ལ་གསུམ་སྟོང་ལྷ་བརྒྱ། །ཉེར་དྲུག་གི་ཉིན
སྐྱིན་བདག་དགེ་བསྙེན་ཐར་པའི་རིམ་གྲོ་པ་དང་རྒྱལ་མཚན། །
ལྷ་ལྡེའི་ཞི་བའི་རྒྱུན་ཕྱག་བྱེད། །དཔྱིད་ཟླ་ཐ་ཆུང་གི་ཚེས
བཅོ་ལྔ་རང་དགེ་པའི་བཤེས་གཉེན་བློ་བཟང་རྒྱལ་ཁྲིམས་ཀྱིས་མཛད
པའི་བདེ་བ་ཅན་གྱི་ཞིང་བཀོད་སོགས་སྐད་དུ་བསྒྱུར་ཅིང་པར་དུ་
བསྐོས། །དེའི་ཟླ་གསུམ་པ་འདེབས་ཚེས་བཅིག་ནས་རབ་བྱུང་ཟླ་
ར་བའི་ཚེས་བརྒྱད་ཀྱི་བར་ཞག་སོ་བརྒྱད་ལ་དམིགས་བརྩེ་མ
ཆེ་རེ་བཞིན་དུ་སྨྱུང་ནས་རེས་བརྒྱ་རེས་བཞི་བྲི་ལྷ་སྣོད་སྒྲུབ
བརྒྱ་སོང་། །ས་ག་ཟླ་བའི་ཚེས་གཅིག་ཅས་སྨྲ་ས་སྨྲ
བསྐྱི་ཏམ་ཛཾ་བྷ་ལ་ཏི་ཤཱ་ལ་གཙང་བའི་སྣ་སྦྱོར་མཆོད་ཚ་
འཕྲོ་ལོ་ཤོག་སྐད་དུ་བསྒྱུར་ཅིང་པར་དུ་བསྐོས། །ས་གའི
བཅོ་ལྔར་སྐྱུང་གནས་…གཅིག །ས་གའི་ཉེར་སྐྱུག་



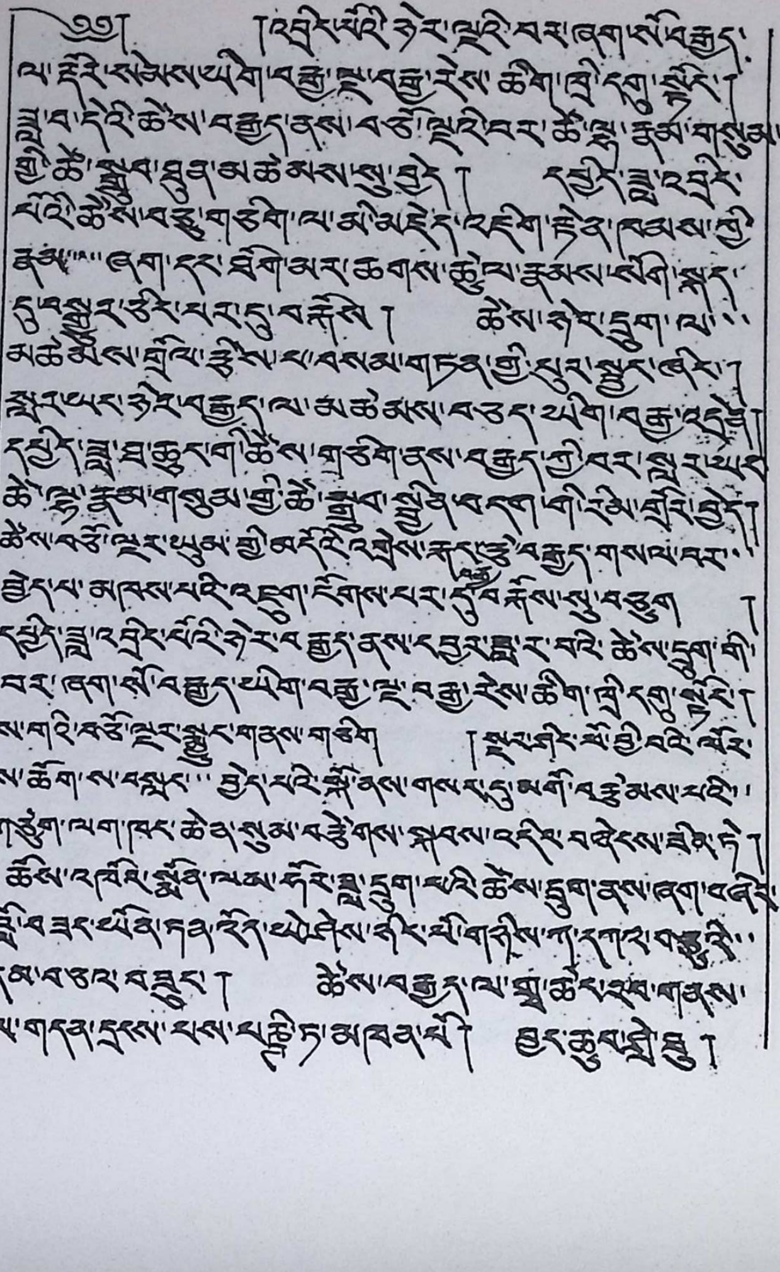
སྒྲུབ་མཛད་པའི་སྐབས་སུ་ལོར་གྱི་རྩུབ་མོང་གིས་ཁབས་བརྟན་སྒྲིབ་
ལམ་དང་སྒྲུབ་སྐོར་མང་དུ་བྱེད། །སྨིན་ཟླ་འབྲིང་པོའི་ཚེས་
བརྒྱད་ནས་ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བཅོ་ལྔ། །
ཉེར་གཅིག་གི་ཉིན་བསྐྱབ་ཁྲ་ཡེ་ཤེས་དངོས་གྲུབ་གཉིས་པོ་མཁན་
སློབ་སྐྲག་མའི་སྒོ་ནས་བསྙེན་རྫོགས་སུ་བསྒྲུབ། །རྒྱ་བ་དེའི
ཉེར་བརྒྱད་ནས་དགུན་ཟླ་ར་བའི་ཚེས་གསུམ་གྱི་བར་ཟླ་གཅིག་སྐལ
ཙམ་ལ་ཐའི་ཆ་སྐལ་བཟང་རྡོ་རྗེ་སོགས་དང་རྟེན་སྦྱིན་བདག་སོ་སོར
འཕྲིར་གུར་རེ་རེ་ལ་ཕྲིར་བ་དངོས་གཞི་རེས་མེས་སྐུར་གནས་འབྲུད།
དགུན་ཟླ་ར་བའི་བཅུ་བདུན་ལ་ཐའི་ཆ་རྒྱལ་ཁྲིམས་རིན་ཆེན་བུ། །
རྗེས་རབ་བ་ལ་ལྷུང་། །དགེ་བསྙེན་མ་མེ་ཏོག་རྣམས་ལ་སྒྲུབ་
རྒྱལ་མཚན་ལུགས་ཀྱི་ཚེ་དབང་། །སྨན་རམ་པ་བཟང་ལ་སྒྲུབ་
ཀ་ཞི་པའི་རྟེན་གཙང་ཁུལ། །དགུན་ཟླ་འབྲིང་པོའི་ཚེས་གཅིག
ནས་ཉེར་ལྔའི་བར་ཡེ་ཤེས་ཀྱི་མཁའ་འགྲོ་མ་སེང་གེའི་གདོང་པ་
ཅན་གྱི་ཞི་རྒྱས་སྒྲུབ་གསུམ་འདུམ། །ཉེར་དགུ་ལ་སྨན་པ་
གསར་དུ་ཐུགས་པའི་རིམ་གྲོར་ལོ་ངེས་གཏོར་མའི་གཏོར་བཟློག་འཕེན།
དེའི་ཕྱི་མ་བཀོད་ལ་ཟླ་བའི་ཚེས་གཉིས་ནས་བཅུ་གཉིས་ཀྱི་རྣམ་རྒྱལ་
མའི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བདུན་ལ་སྐྱོར་བོ་འབུམ་ཕྲག་ཉིས། །
ཨོཾ་ཨཱཿཧཱུཾ་བས་བདེ་མཆོག་དཀར་པོའི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བཅོ་ལྔ། །
དགུན་ཟླ་ཐ་ཆུང་གི་ཚེས་གསུམ་ནས་བཅུ་བཞིའི་སྣ་ཚོགས་ནས་རྒྱས་
སོ་ལྷའི་སྒྲུབ་ཐབས་ལྷུར་བའི་སྤྱན་ལེན་ཀྱི་སྒོ་ནས་སྤྱན་འཆལ་
ལྷ་བརྒྱ་རེས་དུག་སྤྱོད། །བཅོ་ལྔ་ནས་སྒྲོལ་དཀར་ཚེ་སྒྲུབ་



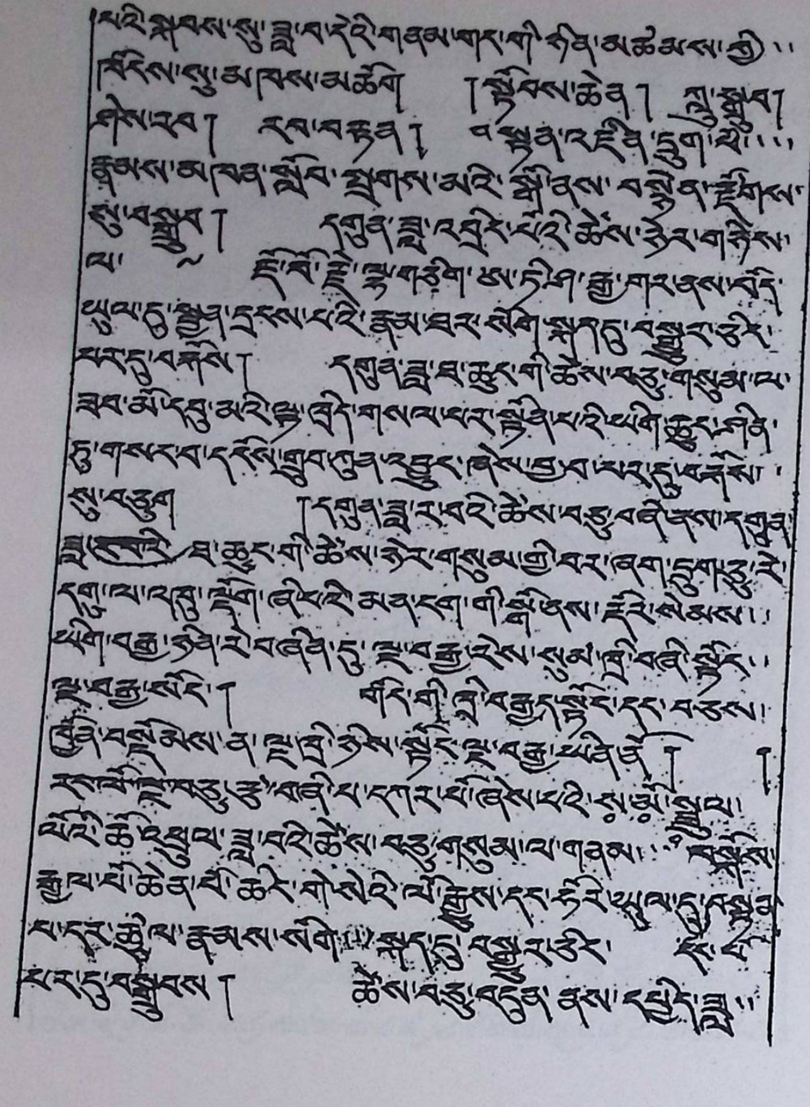
༄༅། །རྒྱལ་འབྱོར་དགའ་ལྡན་ལྷ་བརྒྱ་མ་ལོག༔
སྐར་དུ་བསྒྲུབ་ཅིང་པར་དུ་བསྐོས། སྟོན་ཟླ་ར་བའི་ཚེས་
དགུ་ནས༔ སྟོན་ཟླ་འབྲིང་པོའི་བཅོ་ལྔའི་བར་ཞག་སོ་དྲུག་ལ༔
ཆོས་སྐྱོང་གི་འཕྲུ་ཐོག་ཞི་བའི་མན་ངག་གི་སྒོ་ནས་རྡོར་སེམས་
ཡིག་བརྒྱ་ཉིན་རེ་བཞིན་དུ་ལྷ་བརྒྱ་རེས་ཚིག་ཁྲི་བརྒྱད་སྟོང་།
སྟོན་ཟླ་འབྲིང་པོའི་གནམ་གང་ནས་སྟོན་ཟླ་ཐ་ཆུང་གི་ཚེས་བརྒྱད་
ཀྱི་བར་ཆུ་སྐྱུང་ཨ་གོར་སྐྱུང་གནས་གསུམ་དང་། སྟོན་ཟླ་
ཐ་ཆུང་གི་བཅོ་ལྔ་ནས་དགུན་ཟླ་ར་བའི་བརྒྱད་ཀྱི་བར་ཆུ་སྐྱུང་༔
ཐུར་གོར་སྐྱུང་གནས་ལྔ་དང་བཅས་སྐྱུང་གནས་བརྒྱད་བསྐྱུར།
ཚེས་དགུ་དང་བཅུའི་ཉིན་གཉིས་ཀྱི༔ རིང་ལ། ང་རང་གི
ལུ་པོ་དགེ་བསྙེན་འཇམ་དཔལ་དང་། ཞང་པོ་དགེ་བསྙེན༔
མགོན་པོ་སྐྱབས། ཐའི་ཆ་བསྐལ་བཟང་རྡོ་རྗེ་སོགས་སྦྱིན
བདག་རྣམས་ལ་ཐུར་གོའི་འདུ་ཁང་དུ ~ ཤེར་ཕྱིན་བརྒྱད་
སྟོང་པའི་ལུང་ཕུལ། དགུན་ཟླ་ར་བའི་ཚེས་བཅུ་གསུམ༔
ཀྱི་ཉིན་དཀའ་བཅུ་དབུ་མཛད་བློ་བཟང་འཇམ་དབྱངས་དང་།
ལྷ་བཟོ་པ་ཆོས་མཛད་བློ་བཟང་ཆོས་དཔལ་གྲོགས་འགའ་དང་བཅས
འཕགས་པ་འཇམ་དཔལ་གྱི་གནས་རི་བོ་རྩེ་ལྔར། ཐེ་ཅིང་
གི་རྒྱལ་ཁབ་ཆེན་པོའི་རྟེན་གྱི་གཙོ་བོ་ཙེན་དན་ཇོ་བོ་རིན་པོ་ཆེ་དང་
མཆོ་བདུན་གྱི་དགོན་སྡེའི་བླ་མ་དམ་པ་རྣམས་ལ་ཕྱག་མཇལ་
བར་ཕེབས། དགུན་ཟླ་ར་བའི་ཚེས་བཅུ་གསུམ་གྱི༔
ཐུབ་ཀྱི་མཆེད་རྣམས་བཅས་པ་དེ་འཕྲུ་ཐོག་ཞི་བའི་མན་ངག་བསྐོར



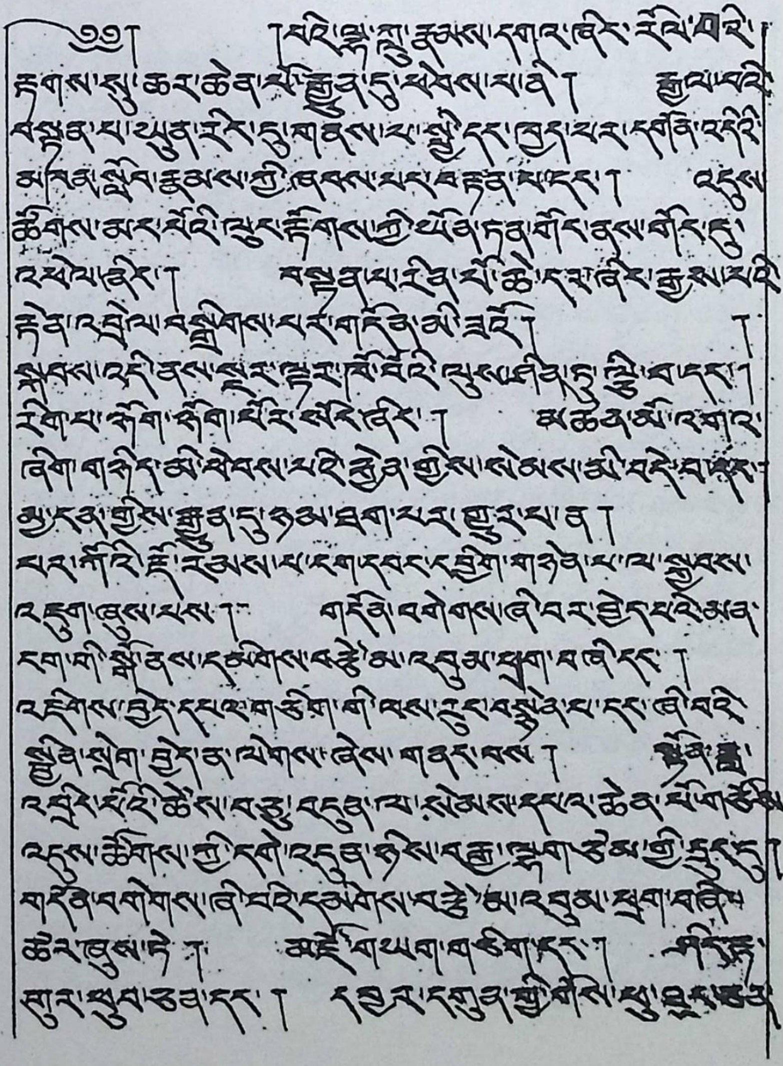
ནས་དེ་རིང་ཟླ་ལྷ་པའི་གནམ་གང་གི་བར་ཞག་སོ་བཞིར་སྐྱུར་ཡང་
དམིགས་བརྩེ་མ་བཞི་ཁྲི་བརྒྱད་བརྒྱ། དེའི་ཟླ་ལྷ་པའི་ཚེས༔
གཅིག་ནས་བཅོ་ལྔའི་བར་དུ་དམིགས་བརྩེ་མའི་ཐུན་མཚམས་སུ༔
ཚེ་ལྷ་རྣམ་གསུམ་གྱི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བཅོ་ལྔ། ཆུ་སྟོད་ཟླ་བའི
ཆོས་འཁོར་སྨོན་ལམ་གྱི་སྐབས་སུ་ཆོས་འདུན་ཞག་བཞིར
བློ་བཟང་རྡོ་རྗེ་དང་བསྐལ་བཟང་ཐབས་མཁས་གཉིས་པོ་ཁྲི་ཀར་འཚུའི
དམ་བཅའ་བཟུང་། ཚེས་བཅུ་གསུམ་ལ་ཐབས་མཁས།
དགེ་འདུན། འཇམ་དཔལ། བསྟན་འཛིན། རྒྱལ་མཚན།
མཁས་བཙུན། ཚེ་རིང་བདུན་པོ་རྣམས་བསྙེན་རྫོགས་སུ་བསྒྲུབ།
བཅོ་ལྔར་དགེ་སློང་ང་ཁ་བཞི་དང་དགེ་ཚུལ་གསུམ་བཅས་གསོ་སྦྱོང་།
འདུ་ཞིར་དབུར་གནས་པར་བཞུགས། སྐབས་འདིར་རབ་འབྱམས་
པ་རིན་པོ་ཆེ ~ ཡེ་ཤེས་རྒྱལ་མཚན་པ་ཤུ་ཞེའི་གྲྭ་ཚང་དུ
ཕྱིན་ཏེ་སྐུ་ཚུར་ཟད་བསྐྱོད་པའི་ཞབས་བརྟན་དུ་ཚེས་བཅོ་བརྒྱད
ནས་སྟོན་ཟླ་ར་བའི་ཚེས་བརྒྱད་ཀྱི་བར་ཚེ་ལྷ་རྣམ་གསུམ་གྱི་ཚེ༔
སྒྲུབ་ཞག་ནེར་གཅིག །རབ་འབྱམས་པ་རིན་པོ་ཆེ་འཕྲལ་དུ
སྐུ་ཁམས་བདེ་མིན་གནང་ཞིང་སྐུ་ཚེད་འདིར་ཞེངས་ཕྱིན་པའི
རྟེན་དུ། མིག་འབྱེད་སྤྱན་རས་གཟིགས་དང་།
ཚེ་བདག་མགོན་པོའི་རྗེས་གནང་། བཅོམ་ལྡན་འདས་
རྡོ་རྗེ་མི་འཁྲུགས་པའི་སྒོ་ནས་སྒྲ་ཆོག་བྱེད་རྒྱུ་ལ། ཆོས་
སྐྱོང་གི་འཕྲུ་ཐོག་ཞི་བའི་མན་ངག་བདུད་རྩིའི་ཆུ་རྒྱུན་སོགས
ཀྱི་ལུང་ཞུས། སྟོན་ཟླ་ར་བའི་ཚེས་བཞིར་བླ་མའི



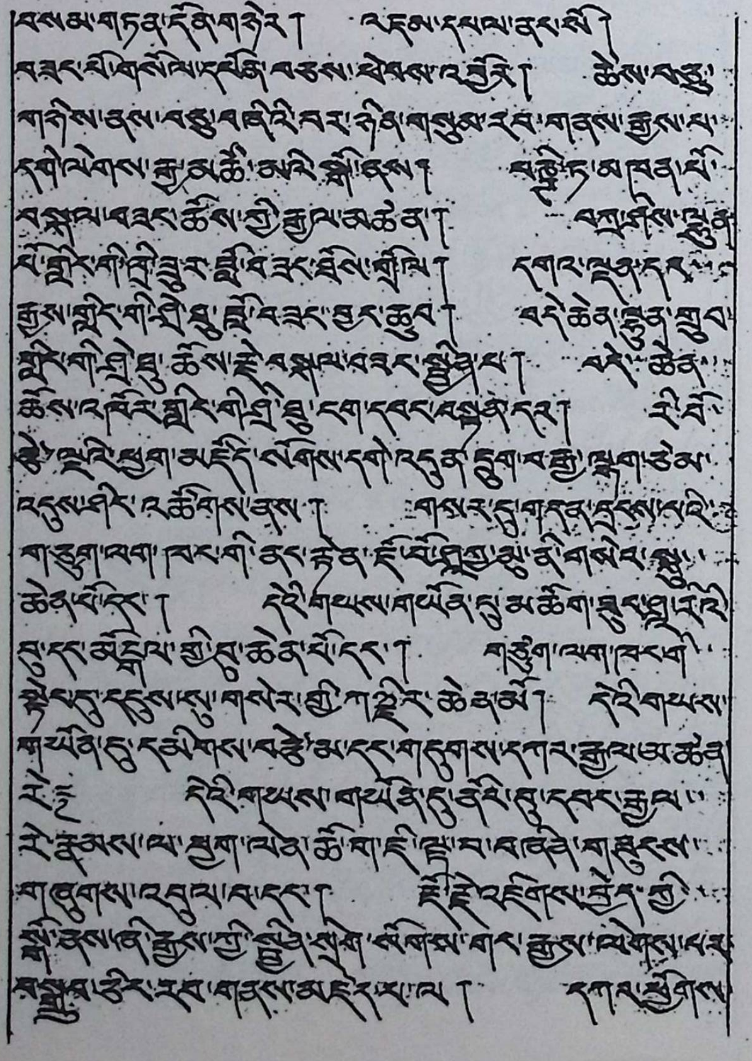
༄༅། །འབྲིར་པོའི་ཉེར་ལྔའི་བར་ཞག་པོ་བརྒྱད་
ལ་ཧོར་སེམས་ཡིག་བརྒྱ་ལྷ་བརྒྱ་རེས་ཀེག་བྲི་དགུ་སྟོང་།
ཀླུ་བ་དེའི་ཆོས་བརྒྱད་ནས་བཅོ་ལྔའི་བར་ཆོ་ལྷ་རྣམ་གསུམ་
གྱི་ཆོ་སྒྲུབ་སྤུན་མཆེམས་སུ་བྱེད། དཔྱིད་ཟླ་འབྲིང་
པོའི་ཆོས་བཅུ་གཅིག་ལ་མི་མཇེད་འཇིག་རྟེན་ཁམས་ཀྱི
ནམ་… ཞག་དང་ཐིག་མར་ཚགས་རྩེ་ལ་རྣམས་ལེགས་སྐར་
དུ་བསྒྱུར་ཅིང་པར་དུ་བརྐོས། ཆོས་ཉེར་དྲུག་ལ་
མཆོ་མེལ་གྲོལ་རྩེས་པ་ནམ་མཁའ་གྱི་སྤུར་སྤྱོད་ཞིང་།
སྨར་ཡར་ཉེར་བརྒྱད་ལ་མཆེམས་བཅད་ཡིག་བརྒྱ་འདྲེན།
དཔྱིད་ཟླ་ཐ་ཆུང་གི་ཆོས་གཅིག་ནས་བརྒྱད་ཀྱི་བར་སྨྲར་ཡར
ཆོ་ཧྲི་རྣམ་གསུམ་གྱི་ཆོ་སྒྲུབ་སྤྱིན་བདག་གི་རིམ་གྲོར་བྱེད།།
ཆོས་བཅོ་ལྔར་ཡུམ་གྱི་མདོའི་འགྲེལ་རྣ་དྲུག་ཅུ་བརྒྱད་གསལ་བར་
བྱེད་པ་མཁས་པའི་འདུག་རྟོགས་པར་དུབ་ནོལ་སུ་བཅུག །
དཔྱིད་ཟླ་འབྲིང་པོའི་ཉེར་བརྒྱད་ནས་དབྱར་ཟླ་ར་བའི་ཆོས་དྲུག་གི
བར་ཞག་སོ་བརྒྱད་ཡིག་བརྒྱ་ལྷ་བརྒྱ་རེས་ཀེག་བྲི་དགུ་སྟོང་།
ས་ག་ཟླའི་བཅོ་ལྔར་སྒྲུང་གནས་གཅིག །སྨར་ཞིང་ལོ་བྱེ་བའི་ལོར་
ལ་ཚོག་ལ་བསྐུར་ ། སྤྱོད་པའི་སྒོ་ནས་གསར་དུ་མགོ་བརྩམས་པའི།
གཙུག་ལག་ཁང་ཆེན་སུམ་བརྩེགས་སྐབས་འདིར་བཞེངས་ཞིང་ཏེ།
ཆོས་འཁོར་སྟོན་ལམ་དེར་ཟླ་དྲུག་པའི་ཆོས་དྲུག་ནས་ཞག་བཞེ
ལྷ་བ་ཟང་ཡོན་ཏན་རིན་ཡེ་ཤེས་ནོར་པོ་གཏོས་ཀ་དཀར་བརྒྱུ་ནི་
དམ་བཅའ་བརྒྱུད། ཆོས་བརྒྱད་ལ་སྨྲ་ཚོང་ཆེབ་གཞུང་
ལ་གདན་དྲངས་པས་པཎྜིཏ་མཁན་པོ། ཁྲང་ཆུབ་སྒྲོ་རྒྱ།



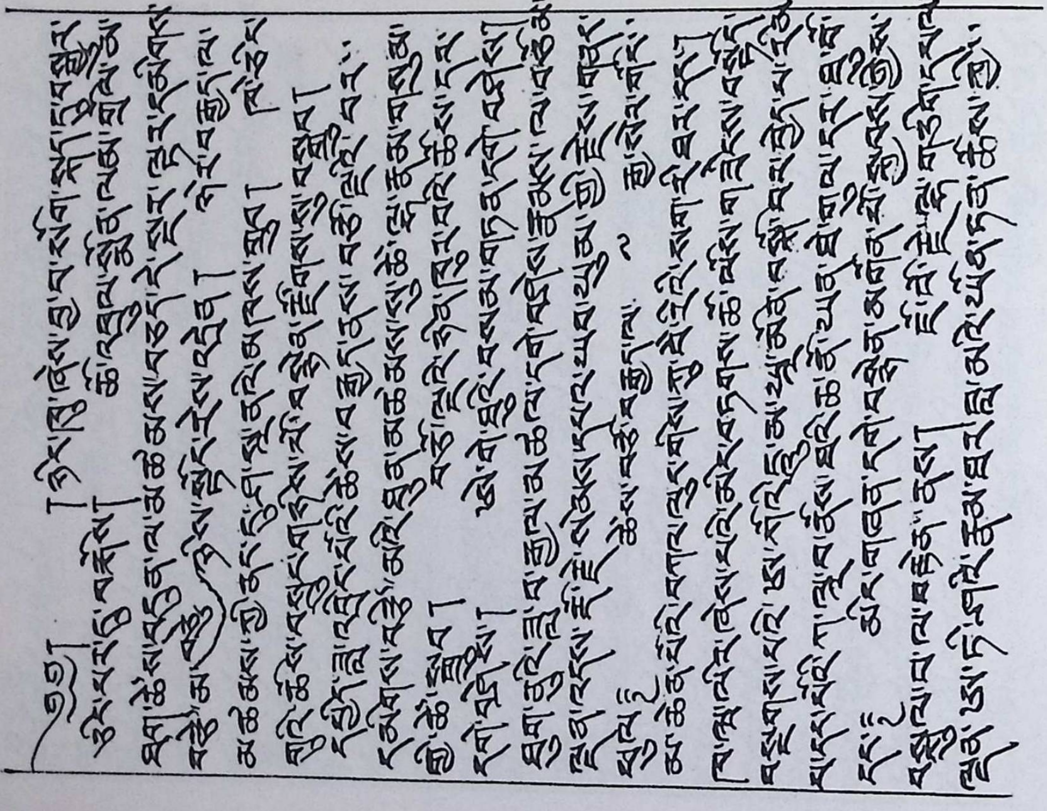
པའི་སྐབས་སུ་ཟླ་བ་དེའི་གནམ་གང་གི་ཉིན་མཚམས་ཀྱི།།
།སོང་ས་སུ་མཁས་མཆོག །སྤྱོས་ཆེན། ཀླུ་སྒྲུབ།
ཤེས་རབ། རབ་བརྟན། བསྟན་འཛིན་དུག་པོ།།
རྣམས་མཁན་སློབ་གྲགས་མའི་སྒོ་ནས་བསྙེན་རྫོགས་
སུ་བསྒྲུབ། དཔྱིད་ཟླ་འབྲིང་པོའི་ཆོས་ཉེར་གཅིས་
ལ་ ~ ཇོ་བོ་ཧེ་ལྷ་གཅིག་ཕ་ཏིཥ་རྒྱ་གར་ནས་བོད་
ཡུལ་དུ་སྤྱན་དྲངས་པའི་རྣམ་ཐར་ལེགས་སྐར་དུ་བསྒྱུར་ཅིང་
པར་དུ་བརྐོས། དཔྱིད་ཟླ་ཐ་ཆུང་གི་ཆོས་བཅུ་གསུམ་ལ་
ཐབ་མོ་དབུ་མའི་ལྷ་བྱེད་གཎལ་པར་སྤྱིན་པའི་ཡིག་ཆུང་གཞི་
དུ་གསར་བ་དཀོན་ཕྲུབ་ཕུན་འབྱུང་ཞེས་བྱ་བ་པར་དུ་བརྐོས་
སུ་བཅུག །དཔྱིད་ཟླ་ར་བའི་ཆོས་བཅུ་བཞི་ནས་དབྱར་
ཟླ་ཐ་ཆུང་གི་ཆོས་ཉེར་གསུམ་གྱི་བར་ཞག་དུག་ཅུ་རེ་
དགུ་ལ་འབུམ་སྔོག་ཞི་བའི་མན་དག་གི་སྒོ་ཞུས་ཧོར་སེམས་
ཡིག་བརྒྱ་ཉིན་རེ་བཞིན་དུ་ལྷ་བརྒྱ་རེས་སུམ་བྲི་བཞི་སྟོང་
ལྷ་བརྒྱ་སོང་། བོད་གི་གླུ་བརྒྱད་སྟོང་དང་བཅས།
ཀྱིན་བསྔོམས་ན་ཧོ་བྲི་ཉིས་སྟོང་ལྷ་བརྒྱ་ཡིན་ནོ། །
སངས་ཧྲི་བཅུ་ཅུ་བཞི་པ་དཀར་པོ་ཞེས་པའི་སུ་ལོ་སྒྲུབ
པའི་ཆོ་འཕྲུལ་ཟླ་བའི་ཆོས་བཅུ་གསུམ་ལ་གནམ། བསྐོས
རྒྱལ་པོ་ཆེན་པོ་ཆར་གོ་སེའི་ལོ་རྒྱས་དང་དེའི་ཡུལ་དུ་བསྒྱུར
པ་དང་རྒྱལ་རྣམས་ལེགས་སྐར་དུ་བསྒྱུར་ཅིང་ [illegible]
པར་དུ་བསྒྲུབས། ཆོས་བཅུ་བདུན་ནས་དཔྱིད་ཟླ

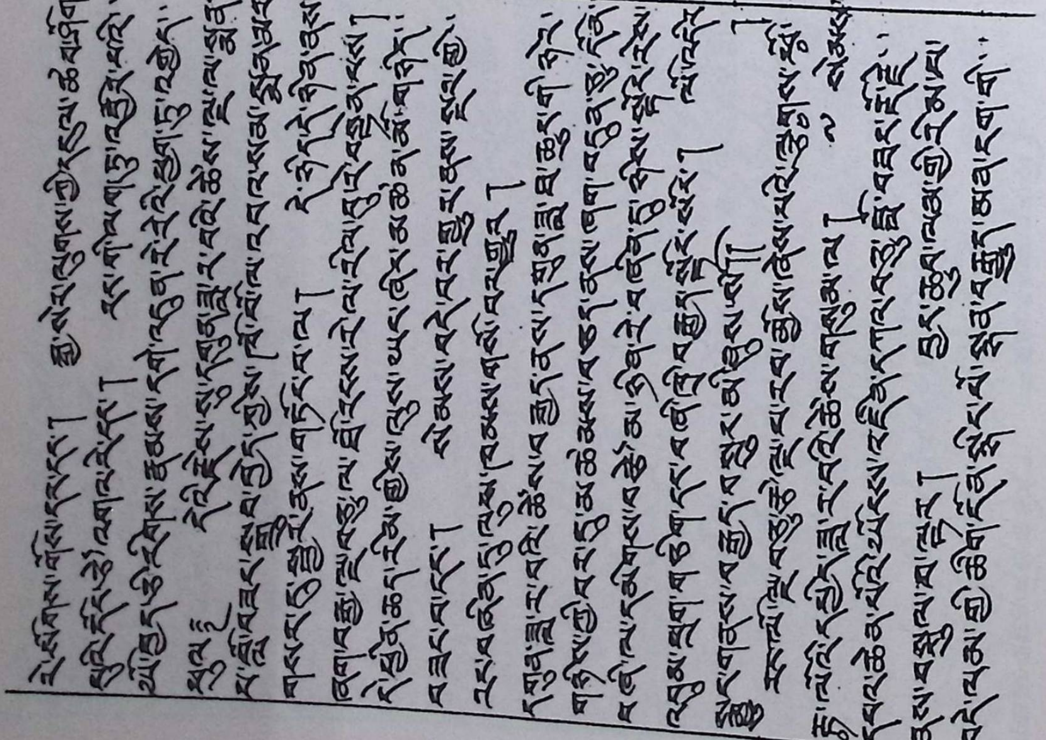


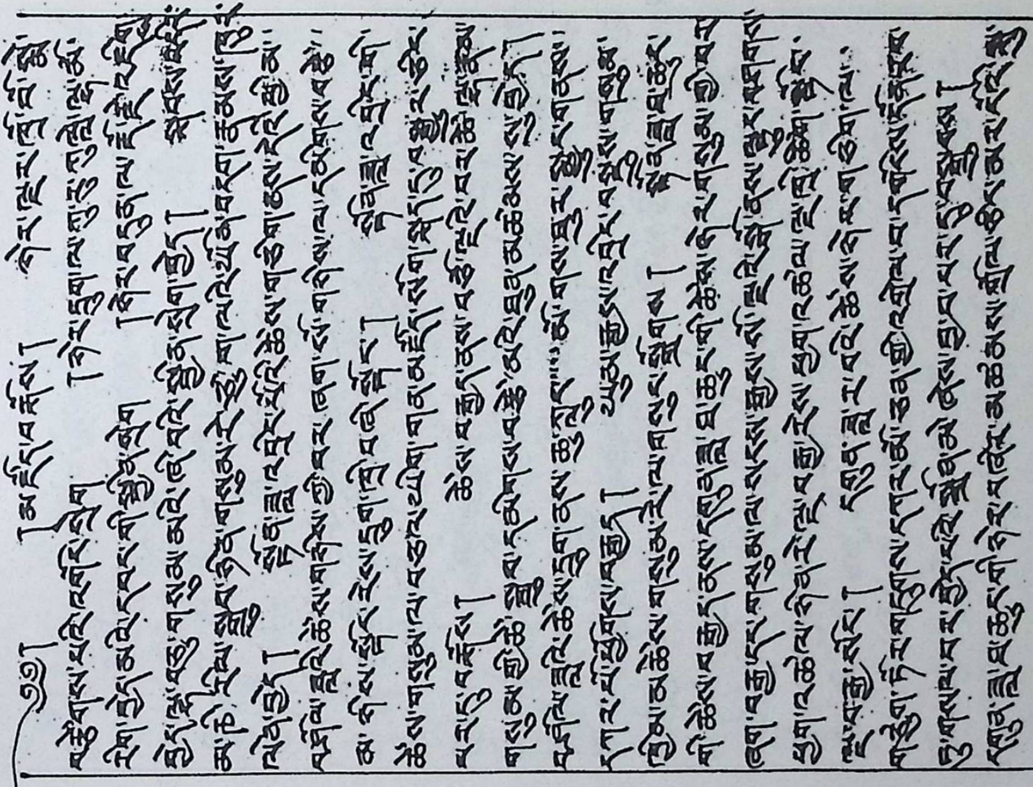
༧༣། ། །པའི་ལྷ་ཀླུ་རྣམས་དགའ་ཞིང་རོལ་མོའི་
རྔགས་སྤུ་ཆར་ཆེན་པོ་རྒྱུན་དུ་ཕབ་པ་ན། རྒྱལ་བའི་
བསྟན་པ་ཡུན་རིང་དུ་གནས་པ་སྐྱེ་དང་བྱུང་བར་དགོན་པའི་
མཁན་སློབ་རྣམས་ཀྱི་ཞབས་པད་བརྟན་པ་དང་། འདུས་
ཚོགས་མང་པོའི་ལུང་རྟོགས་ཀྱི་ཡོན་ཏན་གོང་ནས་གོང་དུ་
འཕེལ་ཞིང་། བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་དར་ཞིང་རྒྱས་པའི་
རྟེན་འབྲེལ་བསྒྲིགས་པར་གདོན་མི་ཟའོ། །
སྐབས་འདི་ནས་སྔར་ལྷ་ར་སོ་བའི་ལུས་ཤིན་ཏུ་སྐྱོ་བ་དང་།
རིག་པ་རིག་རིག་པོར་སོང་ཞིང་། མཚན་མོ་འགར་
ཞིག་གཉིད་མི་ཐེབས་པའི་རྒྱུན་གྱིས་སེམས་མི་བདེ་བ་དང་
སྙུང་ནད་ཀྱིས་རྒྱུན་དུ་ཉམ་ཐག་པར་གྱུར་པ་ན།
པར་ཀོའི་རྗེ་རམས་པ་དགེ་དབང་འཕྲིན་གཉེན་པ་ལ་སྐྱབས་
འཚལ་ཞུས་པས། གཏོར་བགེགས་ཞི་བར་བྱེད་པའི་མན་
ངག་གི་སྒོ་ནས་དམིགས་བརྩེ་མ་འབུམ་ཕྲག་བཞི་དང་།
འཇིགས་བྱེད་དཔའ་བོ་གཅིག་གི་བསྙེན་པ་དང་ཞི་བའི་
སྦྱིན་སྲེག་བྱེད་ན་ལེགས་ཞེས་གནང་བས། སྙེན་སྒྲུབ་
འགྲུབ་པའི་ཚེས་བཅུ་བདུན་ལ་སེམས་དཔའ་ཆེན་པོ་བཀྲ་ཤིས་
འདུས་ཚོགས་ཀྱི་དགེ་འདུན་རྣམས་བརྒྱ་ལྷག་ཙམ་གྱིས་ཐུན་དུ།
གཏོར་བགེགས་ཞི་བའི་དམིགས་བརྩེ་མ་འབུམ་ཕྲག་བཞི་
ཚར་ཞུས་ཏེ། མཛོད་གཡས་གཅིག་དང་། ཤེར་སྙིང་
སྐོར་གསུམ་ཙམ་དང་། དབྱར་དཔྱུན་གྱི་བེར་ཕུ་ལྷ་རྒྱན

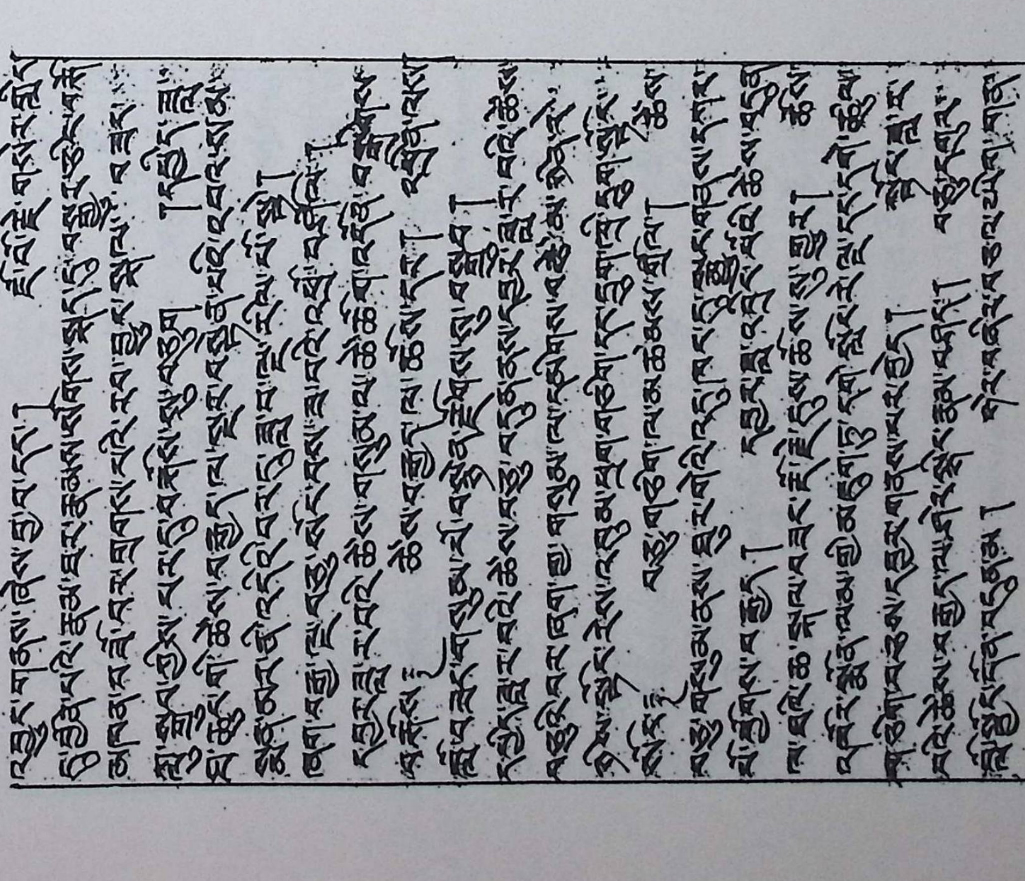


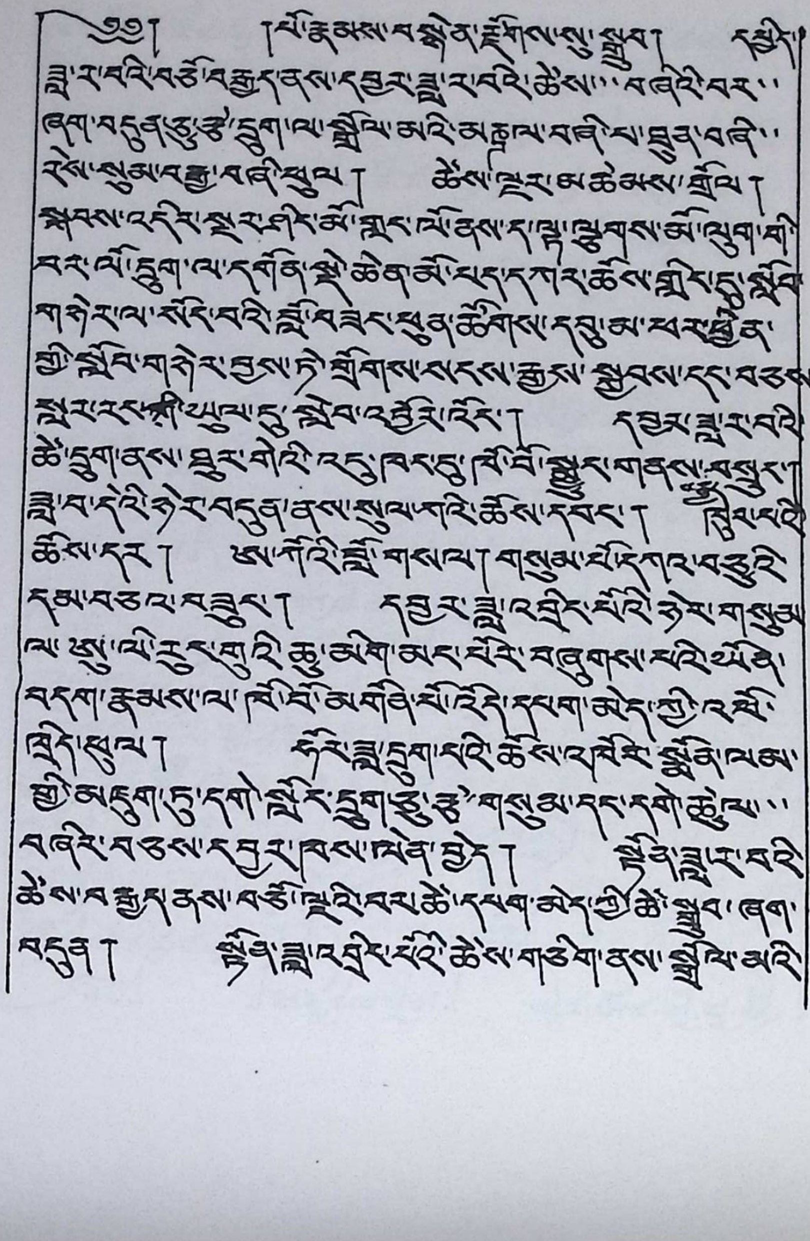
བསམ་གཏན་དོན་གཉེར། འདམ་དཔལ་ནང་སོ།
བཟང་པོ་ཞིག་ལེགས་ཉིད་བཅས་ཕེབས་འབྱོར། ཚེས་བཅུ་
གཉིས་ནས་བཅུ་བཞིའི་བར་ཉིན་གསུམ་རབ་གནས་རྒྱས་པ་
དགེ་ལེགས་རྒྱ་མཚོ་མའི་སྒོ་ནས། བསྐྱེད་མ་ཁྱབ་པོ་
བསྐལ་བཟང་ཆོས་ཀྱི་རྒྱལ་མཚན། བཀྲ་ཤིས་ལྷུན་
པོ་གླིང་གི་ཁྲི་ཟུར་བློ་བཟང་ཐོས་གྲོལ། དགའ་ལྡན་དར་
རྒྱས་གླིང་གི་ཕྱི་ཟུར་བློ་བཟང་ཐར་ཕྱིན། བདེ་ཆེན་ལྷུན་གྲུབ་
གླིང་གི་ཁྲི་ཟུར་ཆོས་རྗེ་བསྐལ་བཟང་སྨོན་པ། པད་ཆེན་
ཆོས་འཁོར་གླིང་གི་ཁྲི་ཟུར་དགེ་དབང་བསྟན་དར། རི་བོ་
ཆེ་ལྷའི་ཕྱག་མཛོད་སོགས་དགེ་འདུན་དུག་བརྒྱ་ལྷག་ཙམ་
འདུས་པར་འཚོགས་ནས། གསར་དུ་གདན་དྲངས་པའི་
གཙུག་ལག་ཁང་གི་ནང་རྟེན་རྡོ་རྗེ་ལྷ་མོ་མ་ཎི་གསེར་སྐུ་
ཆེན་པོ་དང་། དེའི་གཡས་གཡོན་དུ་མཆོག་ཟུང་
བུ་དང་མོའུ་འགལ་གྱི་བུ་ཆེན་པོ་དང་། གཙུག་ལག་ཁང་གི་
སྐྱེ་བ་དུང་འདུལ་ཁུ་གསེར་གྱི་ཀ་ཧྲེ་ཆེན་མོ། དེའི་གཡས་
གཡོན་དུ་དམིགས་བརྩེ་མ་དང་གཏུག་ས་དཀར་རྒྱལ་མཚན་
རེ་རེ། དེའི་གཡས་གཡོན་དུ་བཞི་བུ་དབང་རྒྱལ་
རེ་རྣམས་ལ་ཕྱག་ལེན་ཚོ་ག་རྗེ་ལྟ་བ་བཞིན་གསུངས་
གཟུགས་འབུལ་བ་དང་། རྡོ་རྗེ་འཇིགས་བྱེད་ཀྱི་
སྒོ་ནས་ཞི་རྒྱས་ཀྱི་སྦྱིན་སྲེག་སོགས་གང་རྒྱས་ལེགས་པར་
བསྒྲུབ་ཅིང་རབ་གནས་མཛད་པ་ལ། དཀར་ཕྱོགས་



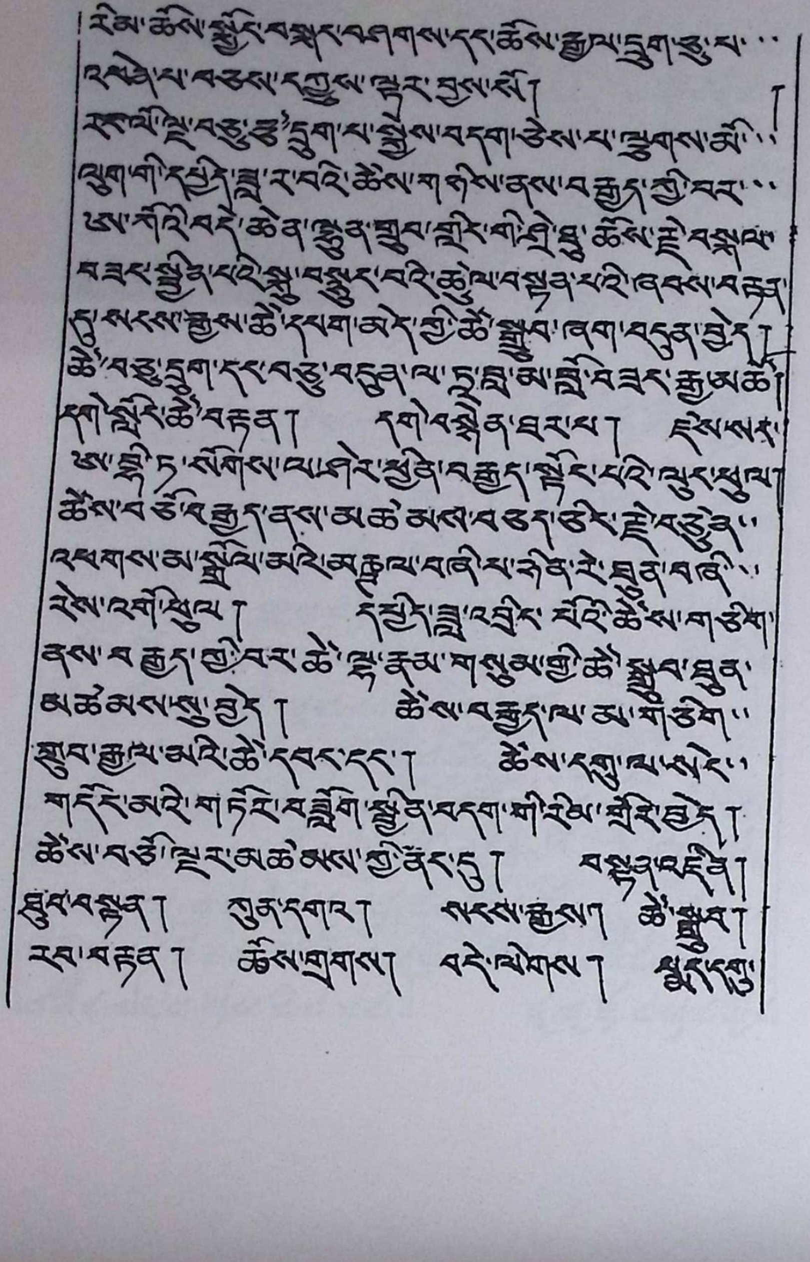




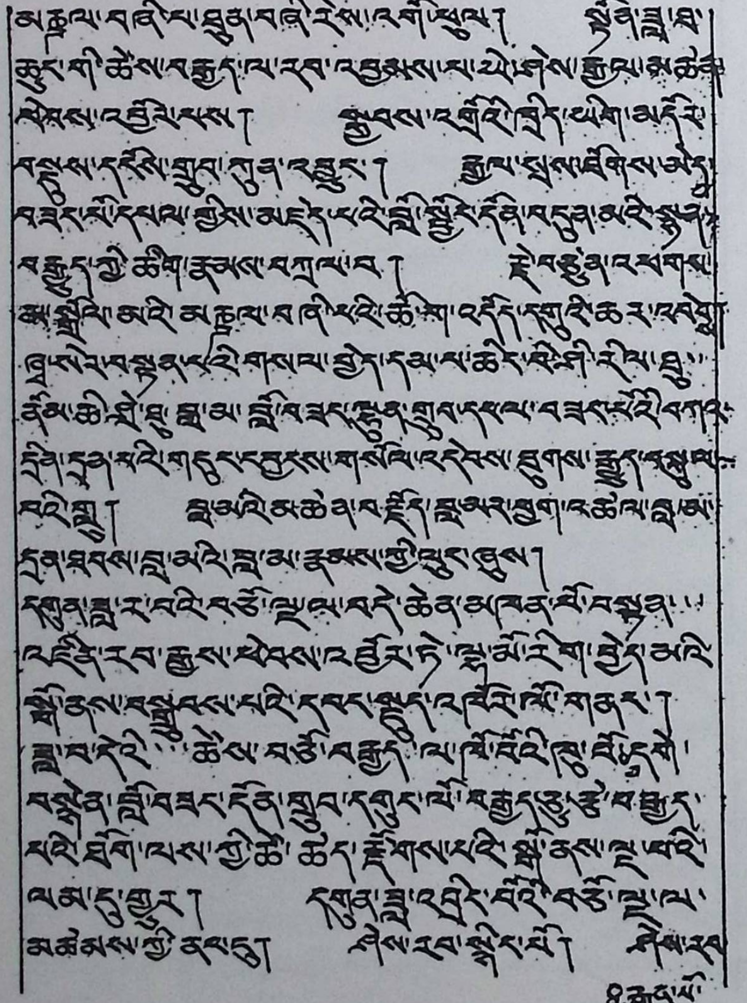




༄༅། །ལོ་རྒྱུས་བསྐྱེད་རྫོགས་ལུ་སྒྲུབ། དཔྱིད།
ཟླ་ར་བའི་བཅོ་བརྒྱད་ནས་དཔྱར་ཟླ་ར་བའི་ཚེས་་་བཞིའི་བར་་
ཞག་བདུན་ཅུ་རྩ་དྲུག་ལ་སྒྲོལ་མའི་མཇལ་བཞི་ལ་བྱུང་བཞི་་
རེས་ལྔ་མ་བརྒྱ་བཞི་ཕུལ། ཚེས་ལྔར་མཆམས་གྲོལ།
སྐབས་འདིར་སྔ་ར་ཤིང་མོ་གླང་ལོ་ནས་ད་ལྟ་ལྕགས་མོ་ལུག་གི
བར་ལོ་དྲུག་ལ་དགོན་སྡེ་ཆེན་མོ་པད་དཀར་ཆོས་གླིང་དུ་སྨོན
གཉེར་ལ་སོང་བའི་ཉི་བཟང་ཕུན་ཚོགས་དབུ་མ་ཕར་སྦྱིན་
གྱི་སློབ་གཉེར་ཕུལ་ཏེ་གྲོགས་སངས་རྒྱས་སྐྱབས་དང་བཅས་
སྐུ་ར་རང་གི་ཡུལ་དུ་སླེབ་འཁྱིད་རོང་། དཔྱར་ཟླ་བའི
ཚེ་དྲུག་ནས་ཐུར་གོའི་འདུ་ཁང་དུ་ཞོ་ཞོ་སྒྲུང་གནས་བསྒྱུར།
ཟླ་བ་དེའི་ཉེར་བདུན་ནས་སྨུལ་ཀའི་ཚེས་དབང་། ཀྱི སྤྲུལ་པའི
ཚེས་དར། ཨ་གོའི་གླུ་གསལ། གསུམ་ཕོ་དཀར་བརྒྱུའི
དམ་བཅའ་བཟུང་། དབྱར་ཟླ་འབྲིང་པོའི་ཉེས་གསུམ
ལ་ཨུ་ལོ་རྟ་ས་གུའི་རྒྱ་ཡིག་མང་པོར་བཞུགས་པའི་ཡོན
བདག་རྣམས་ལ་ལོ་ལོ་མགོ་བཞི་པོ་རེ་རེ་དཔག་མེད་ཀྱི་འཚོ
ཁྲིད་ཕུལ། དེ་ར་ཟླ་དྲུག་པའི་ཚེས་འཕོར་སྨོན་ལམ
གྱི་མཇུག་ཏུ་དགེ་སློར་དྲུག་ཅུ་རྩ་གསུམ་དང་དགེ་ཚུལ་་
བཞིར་བཅས་རབ་བྱུང་ཁས་ལེན་བྱེད། སྟོན་ཟླ་ར་བའི
ཚེས་བརྒྱད་ནས་བཅོ་ལྔའི་བར་ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག
བདུན། སྟོན་ཟླ་འབྲིང་པོའི་ཚེས་གཅིག་ནས་སྒྲོལ་མའི

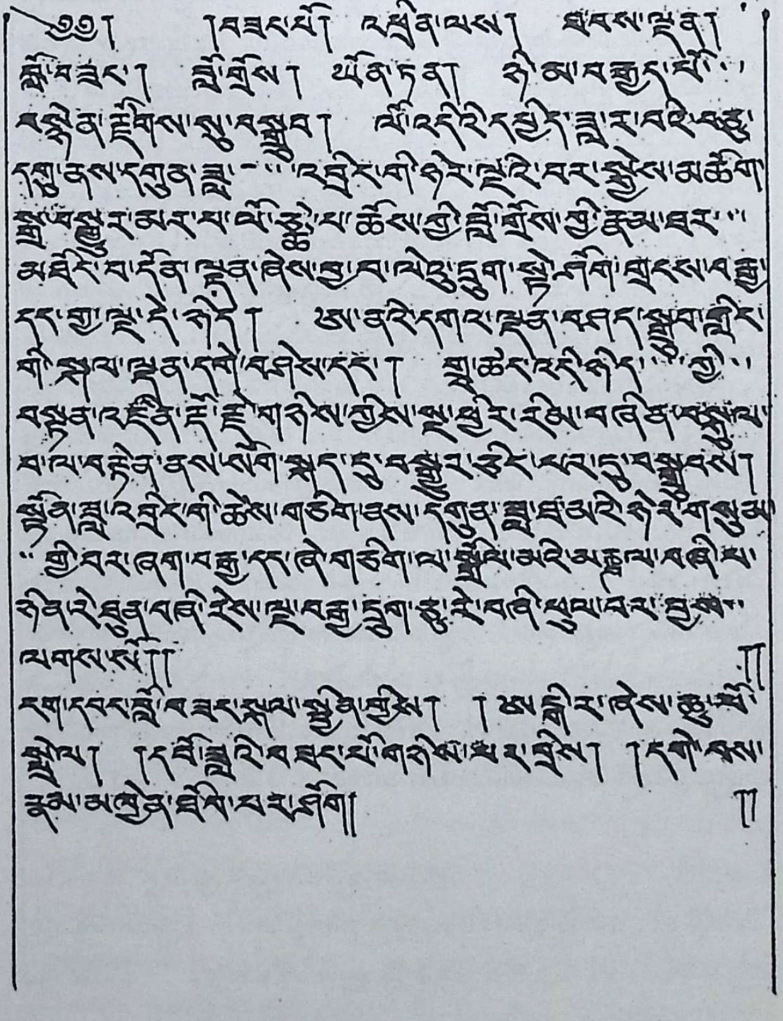


རིམ་ཆོས་སྐྱོང་བསྐང་བཤགས་དང་ཆོས་རྒྱལ་དྲུག་ཅུ་པ་་
འཕེལ་པ་བཅས་དཀྲུལ་ལྟར་བྱས་སོ།
རང་ལོ་ཞེ་བཅུ་རྩ་དྲུག་པ་སྤྲེལ་བདག་ཅེས་པ་ལྷགས་སོ་་
ལུག་གི་དཔྱིད་ཟླ་ར་བའི་ཚེས་གཉིས་ནས་བརྒྱད་ཀྱི་བར་་
ཨ་གོའི་བདེ་ཆེན་ཕུན་སུམ་གླིང་གི་སྲི་ཐུ་ཆོས་རྗེ་བསྐལ་
བཟང་སྦྱིན་པའི་སྐུ་བསྐུར་བའི་རྒྱུ་བསྟན་པའི་ཞབས་བརྟན་
དུ་སངས་རྒྱས་ཚེ་དཔག་མེད་ཀྱི་ཚེ་སྒྲུབ་ཞག་བདུན་བྱེད།
ཚེ་བཅུ་དྲུག་དང་བཅུ་བདུན་ལ་ཏ་ཐི་མ་གླི་བཟང་རྒྱ་མཚོ།
དགེ་སློང་ཚེ་བརྟན། དགེ་བསྙེན་ཐར་པ། རྫོང་ཤར་
ཨ་སྐྱི་ཏ་སོགས་ལ་ཤེར་ཕྱིན་བརྒྱད་སྟོང་པའི་ལུང་ཕུལ།
ཚེས་བཅོ་བརྒྱད་ནས་མཚམས་བཅད་ཅིང་རྗེ་བཙུན་་
འཕགས་མ་སྒྲོལ་མའི་མཆོད་པ་བཞི་པ་རེ་རེ་བྱུང་བཞི་་
རེས་འཕགས་ཕུལ། དཔྱིད་ཟླ་འབྲིང་པོའི་ཚེས་གཅིག་
ནས་བརྒྱད་ཀྱི་བར་ཚེ་ལྷ་རྣམ་གསུམ་གྱི་ཚེ་སྒྲུབ་བྱུང་
མཚམས་ལུ་བྱེད། ཚེས་བརྒྱད་ལ་ཨ་གཅིག་་
སྒྲུབ་རྒྱལ་མའི་ཚེ་དབང་དང་། ཚེས་དགུ་ལ་ཕྱེད་་
གདོང་མའི་གཏོར་བཟློག་ཕྱིན་བདག་གི་རིམ་གྲོར་བྱེད།
ཚེས་བཅོ་ལྔར་མཚམས་ཀྱི་ནང་དུ། བསྟན་འཛིན།
ཕུན་བསྟན། ཀུན་དགའ། སངས་རྒྱས། ཚེ་སྒྲུབ།
རབ་བརྟན། ཆོས་གྲགས། བདེ་ལེགས། ཞུར་དགུ་

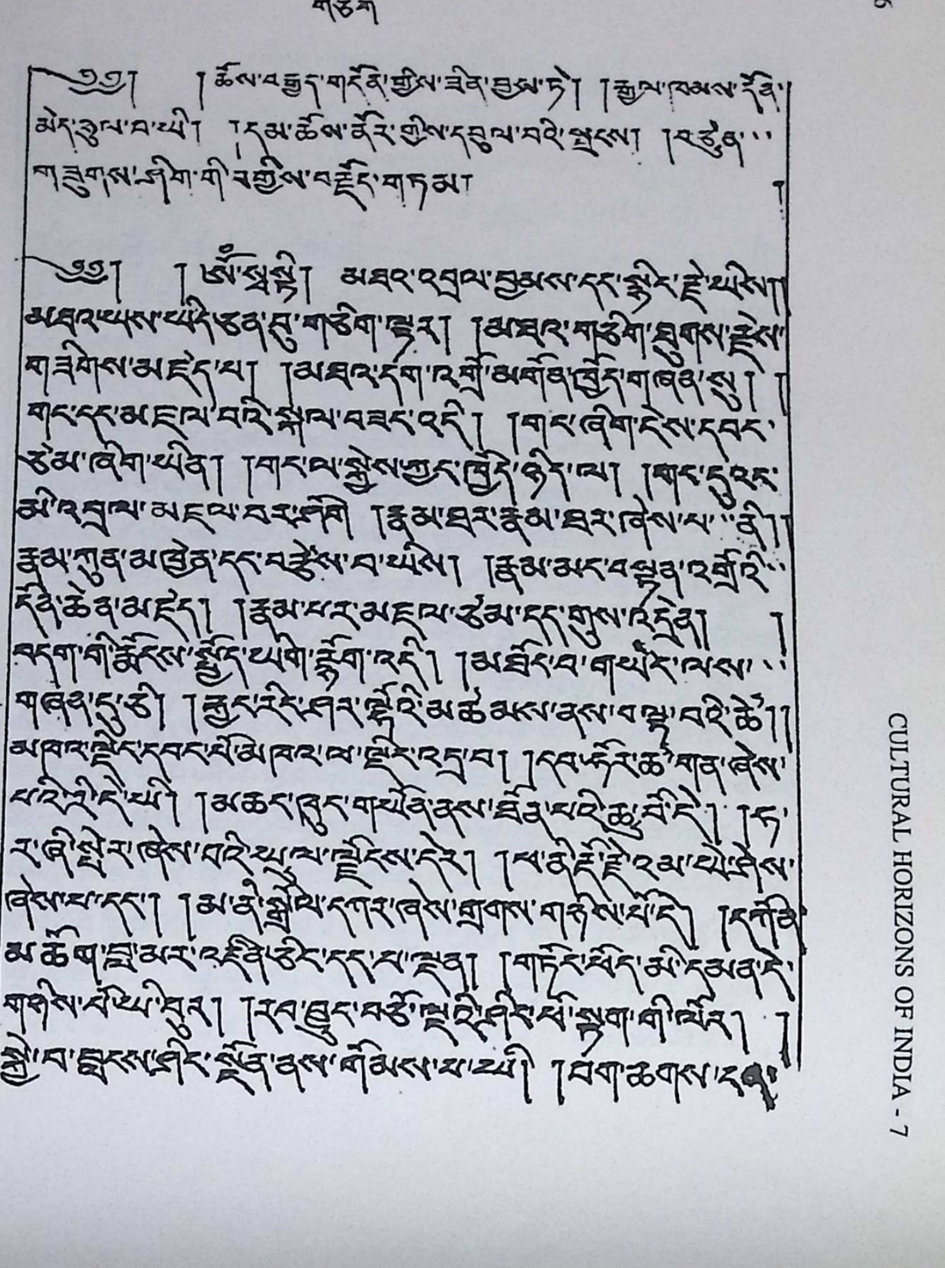


མཆུལ་བཞི་པ་ཐུབ་བཞི་རིས་འགོ་སྤྱུལ། སྟོན་བླ་མ་
རྒྱུད་ཀྱི་ཆོས་བརྒྱད་ལ་རབ་འབྱམས་པ་ཡེ་ཤེས་རྒྱལ་མཚན་
སེམས་འཁྲིད་པས། སྐྱབས་འགྲོའི་ཁྲིད་ཡིག་མཛད་
བསྟུས་དངོས་གྲུབ་ཀུན་འབྱུང་། རྒྱལ་ཕྱུལ་ཞིབ་ལ་མཛད་
བཟང་པོ་དཔལ་གྱིས་མཛད་པའི་བློ་སྦྱོང་དོན་བདུན་མའི་རྒྱ་
བརྒྱུད་ཀྱི་ཚིག་རྣམས་བཀྲལ་བ། རྗེ་བཙུན་འཕགས་
པ་སྒྲོལ་མའི་མཆུལ་བཞི་པའི་ཆོས་འདོད་དཀྱུའི་ཆར་འབེབས
ཁྲུས་ཀྱི་བསྟན་པའི་གསལ་བྱེད་དམ་པ་ཆེད་རེ་ཡི་རེས་བྱ་ཚ
ནོམ་ཆེ་ཞི་སྤྲུ་བླ་མ་བློ་བཟང་སྟོན་གྲུབ་དཔལ་བཟང་པོའི་བཀའ་
དྲིན་ཉན་པའི་གདུང་འབུམ་གསོལ་འདེབས་ཐུགས་རྒྱུད་བསྐུལ
བའི་སྒྲ། བླ་མའི་མཚན་བརྗོད་བླ་མ་ཐུག་འཚལ་བླ་མ
དྲིན་ཅན་སྦས་བ་ལྷ་མའི་བླ་མ་རྣམས་ཀྱི་ལུང་ཕྲུས།
དཀྱིལ་བླ་ར་བའི་བཅོ་ལྔ་ལ་བདེ་ཆེན་མཁའ་པོ་བསྟན་
འཛིན་རབ་རྒྱས་ཐེབས་འཇོར་ཏེ་ལྷ་མོ་རེག་བྱེད་མའི
སྒོ་ཅན་བསྐྱབས་པའི་དབང་སྤྱོད་འབོར་ལོ་གཞུང་།
བླ་བ་དེའི་ཚེས་བཅོ་བརྒྱད་ལ་ཕོ་བོའི་ལྷོ་ཕོ་ཕྲང་གི
བསྟེན་བློ་བཟང་དོན་གྲུབ་དབྱངས་ལོ་བརྒྱད་ཅུ་རྩ་བརྒྱད
པའི་ཐོག་ལས་ཀྱི་ཚེ་ཆེད་རྫོགས་པའི་སྐུ་ནས་ལྷ་ཁའི
ལམ་དུ་གྱུར། དཀྱིལ་བླ་འཕྲེར་བོའི་བཅོ་ལྔ་ལ
མཆམས་ཀྱི་ནས་ཏ། ཤེས་རབ་སྙིང་པོ། ཤེས་རབ

ཞུ་དག་པོ



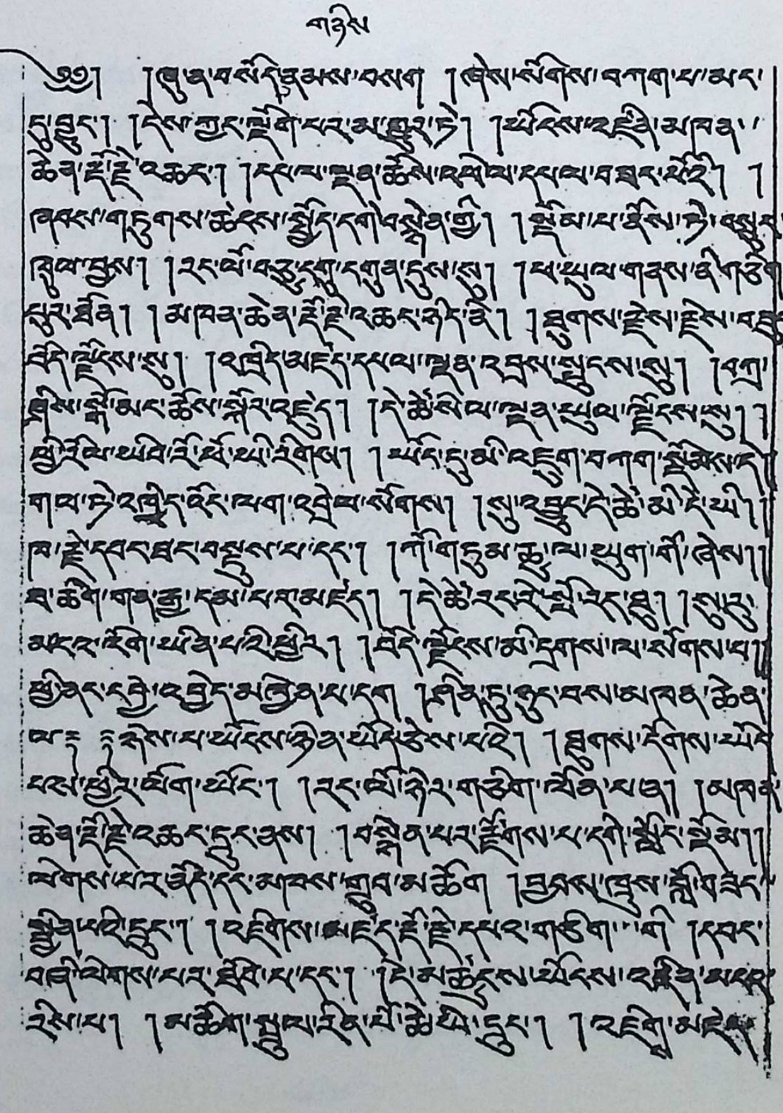
༄༅། །བཟང་པོ། འཕྲིན་ལས། ཐབས་ལྡན།
སྒོ་བཟང་། བློ་གྲོས། ཡོན་ཏན། རི་མ་བརྒྱད་པོ་
བསྐྱེན་རྟོགས་ལྷ་བསྒྲུབ། ལོ་འདིའི་དཔྱིད་ཟླ་ར་བའི་ཚེས་
དགུ་ནས་དཀྱིལ་ཟླ་འབྲིང་གི་ཉེར་ལྔའི་བར་སྐྱེས་མཆོག
སྒྲ་བསྒྱུར་མར་པ་ལོ་ཙཱ་བ་ཆོས་ཀྱི་བློ་གྲོས་ཀྱི་རྣམ་ཐར་
མཐོང་བ་དོན་ལྡན་ཞེས་བྱ་བ་ལེགས་དྲུག་སྟེ་ཤོག་གྲངས་བརྒྱ
དང་ཀྱི་ལྔ་དེ་ཀློག །ཨ་ནའི་དཀར་ལྡན་བཤད་སྒྲུབ་གླིང་
གི་སྐྱབས་ལྡན་དགེ་བཤེས་དང་། སྒྲ་ཚང་འདི་ཤོད་ཀྱི་
བསྟན་འཛིན་རྗེ་རྗེ་གཉིས་ཀྱིས་སྐུ་ཁྲིར་འཆི་བཞིན་བསྐྱལ
བ་ལ་བརྟེན་ནས་ལེགས་སྐད་དུ་བསྒྱུར་ཅིང་ཡང་དུ་བསྐྱུར་བས།
སྨིན་ཟླ་འབྲིང་གི་ཚེས་གཅིག་ནས་དཀྱིལ་ཟླ་ཐ་མའི་ཉེར་གསུམ
ཀྱི་བར་ཞག་བརྒྱ་དང་ཞེ་གཅིག་ལ་སྨྲིས་མའི་མཆུལ་བཞི་པ་
ནི་འདི་ཐུན་བཞི་རེས་ལྷ་བརྒྱ་དྲུག་ཅུ་རེ་བཞི་ཕྱུལ་བར་བྱས་
ལགས་སོ། །
དག་དབང་བློ་བཟང་ཕྲལ་སྤྱན་གྲིས། །ཕྱི་ཞིར་ཞེས་རྒྱུ་མི་
སྐྱེལ། །དབོ་སྐྱེའི་བཟང་པོ་གཞན་ཕ་ར་བྲིས། །དགེ་བས་
རྣམ་མཁྱེན་ཐོབ་པར་ཤོག །



གཅིག

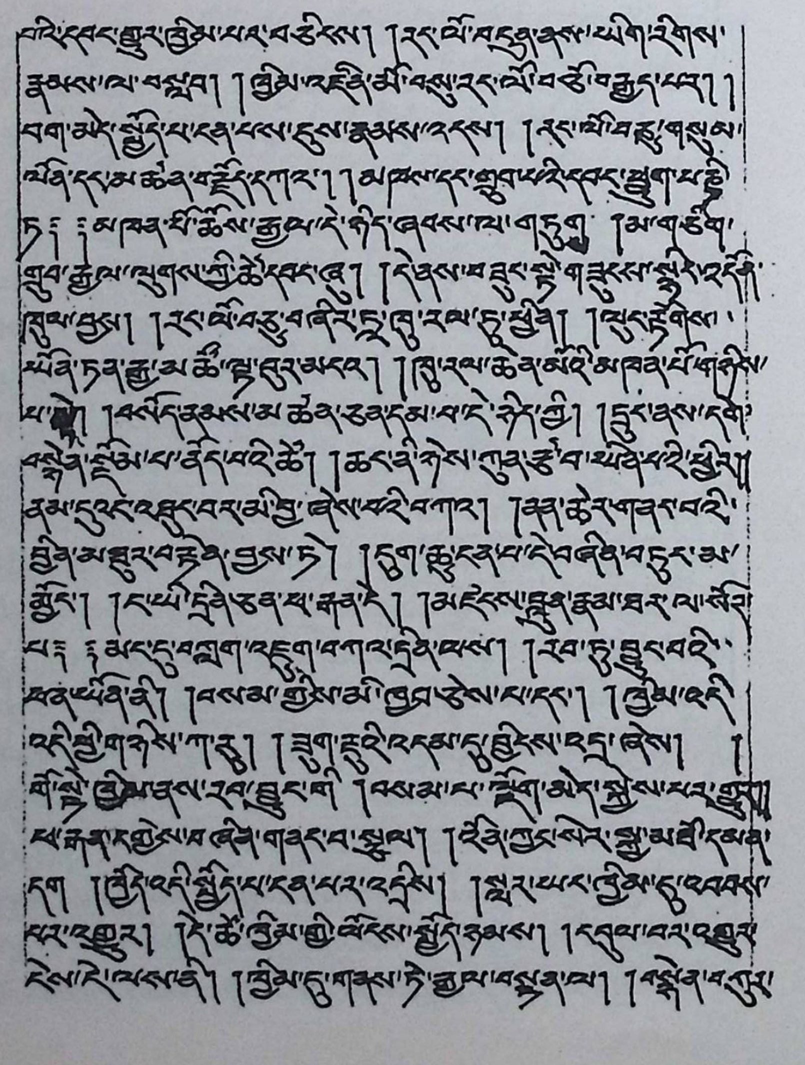
༄༅། །ཆོས་འབྱུང་གདོན་གྱིས་ཟིན་ཟླ་ཏེ། །རྒྱལ་ཁམས་དོན་
མེད་ཟུལ་བ་ཡི། །དམ་ཆོས་ནོར་གྱིས་དབུལ་བའི་ཕྲུགས། །འཇུན་
གཟུགས་ཤིག་གི་བཀྲིས་བརྗོད་གཏམ།

༄༅། །ཨོཾ་སྭསྟི། མཐར་འབྱལ་རྒྱམས་དང་སྐྱེར་ཧེ་ཡིས།
མཐརཡས་ཡིད་ཙན་སུ་གཅིག་ལྟར། །མཐར་གཅིག་ཐུགས་རྗེས་
གཟིགས་མཛད་པ། །མཐར་དག་འགྲོ་མགོན་ཕྱིད་གཞན་སུ། །
གང་དང་མཇལ་བའི་སྐལ་བཟང་འདི། །གང་ཞིག་དེས་དབང་
ཙམ་ཞིག་ཡིན། །གང་ལ་སྐྱེས་གྲུང་ཕྱིད་ཉིད་ལ། །གང་དུའང་
མི་འབྲལ་མཇལ་བར་ཤོག །རྣམ་ཐར་རྣམ་ཐར་ཞེས་པ་ནི། །
རྣམ་ཀུན་མཁྱེན་དང་བརྩེས་བ་ཡིས། །རྣམ་མང་བསྟན་འགྲོའི་
དོན་ཆེན་མཛད། །རྣམ་པར་མཇལ་ཙམ་དང་གུས་འདྲེན། །
བདག་གི་སྨོངས་སྤྱོད་ཡིག་རྟོག་འདི། །མཐོང་བ་གཡོར་ལས་
གཞན་དུ་ཅི། །རྒྱུང་རིང་ཤར་ལྷོའི་མཚམས་ནས་བལྟ་བའི་ཚེ། །
མཁར་རྫོང་དབང་པོ་མི་ཁར་ལ་ཕྱིར་འབྱུང་བ། །ཤར་ཕྱོར་རྩེ་གན་ཞེས་
པའི་གྲོང་དེ་ཡི། །མཆད་ཁུང་གཡོན་ནས་ཐོན་པའི་ཆུ་བོ་དེ། །དྭ
ར་ཞི་སྤྲེར་ཞེས་བའི་ཡུལ་ལ་བྱོན་ས་དེར། །ཕ་ཉེ་རྗེ་རྗེ་འམ་ཡོ་ཤེས་
ཞེས་པ་དང་། །མ་ནི་སྒྲོལ་དཀར་ཞེས་གྲགས་གཉིས་པོ་ནི། །དགེ
མཆོག་ལྷ་མར་འཛིན་ཅིང་དད་པ་རྟེན། །གཉེར་ཡོད་མི་དམན་དེ་
གཉིས་པོ་ཡི་བུར། །རབ་བྱུང་བཅོ་ལྔ་རིན་ཆེན་པོ་སྟག་གི་ལོར། །
སྐྱེ་བ་བླངས་ཤིང་སྨོན་ནས་གཤེགས་པ་ཡི། །ཐབ་ཚབ་ཀླས་རྡུ

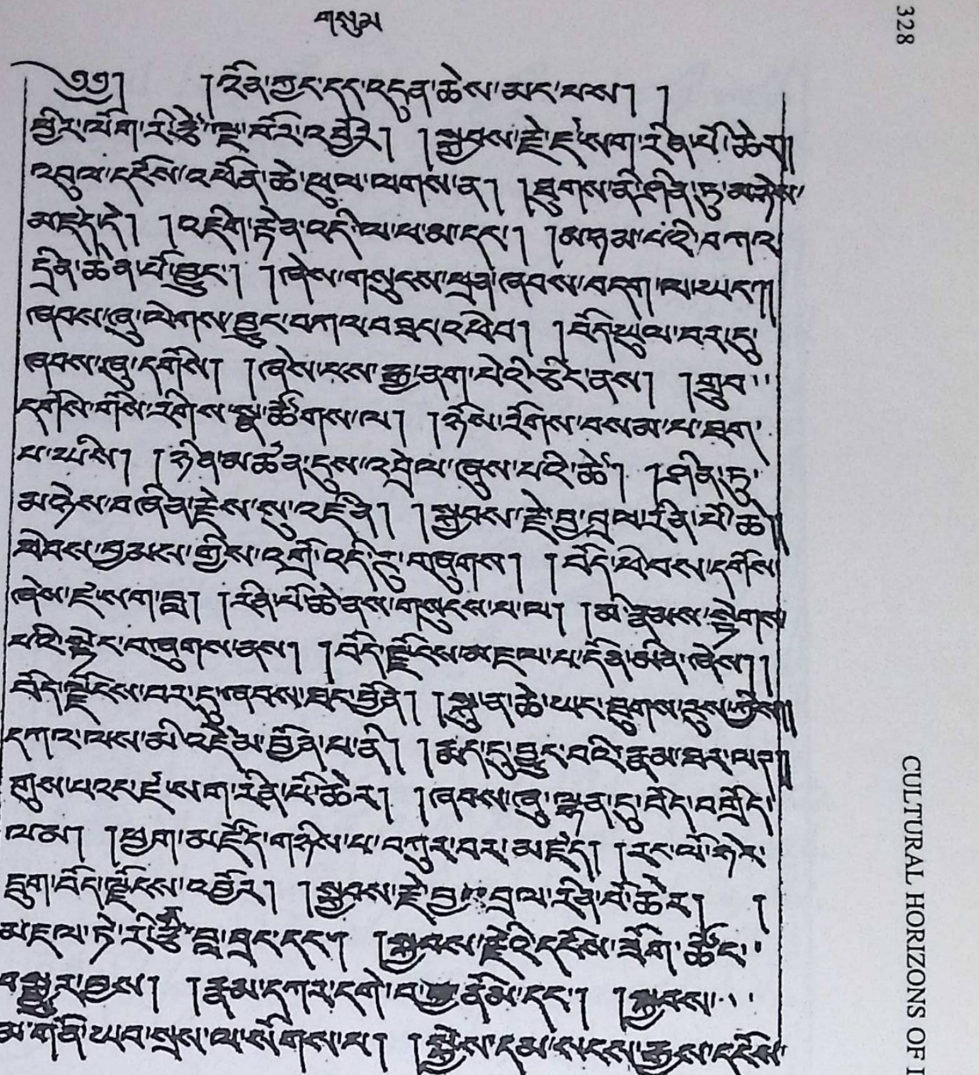


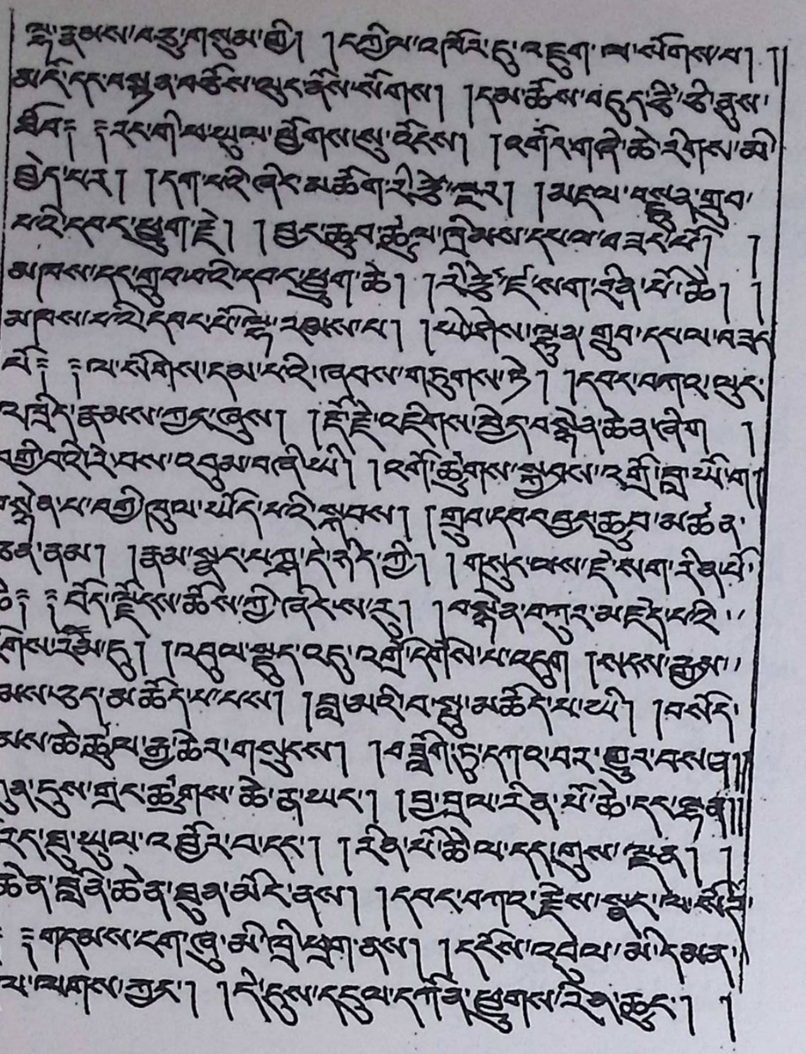
གཉིས

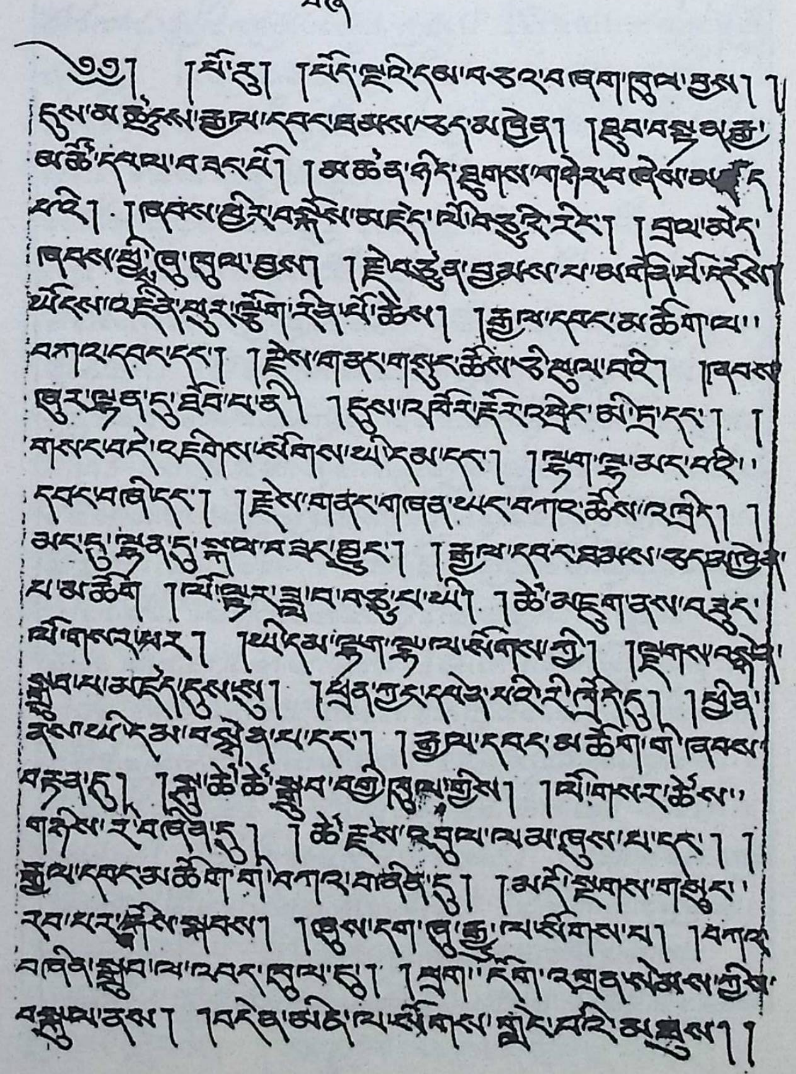
༄༅། །ཞུ་ན་བསོད་ནམས་པས་ཞབས། །ཞེས་ཞུགས་བཀག་པ་མང་
པོ་སྤྱོད། །དེས་ཀྱང་བྱེད་པར་མ་ཕྱུར་ཏེ། །ཡོངས་འཛིན་མཁན་
ཆེན་རྡོ་རྗེ་འཆང་། །དཔལ་ལྡན་ཆོས་འཁོར་དཔལ་བཟང་པོའི། །
ཞབས་གཏུགས་ཚེས་ཕྱིར་དགེ་བསྙེན་གྱི། །སྡོམ་པ་ཐོས་ཏེ་བསྒྲུབ་
ཞལ་ཟུས། །རང་ལོ་བཅུ་དགུ་དགུན་དུས་སུ། །ས་ཕྱུལ་གནས་ནི་གཅིག
སྤུར་ཐོན། །མཁན་ཆེན་རྡོ་རྗེ་འཆང་གིས་ནི། །ཐུགས་རྗེས་རྗེས་བཟུང་
བའི་ཕྱོགས་སུ། །འབྲིང་མཛད་དཔལ་ལྡན་རབ་འབྲས་སྤུངས་སུ། །བཀྲ་
ཤིས་སྒོ་མང་ཆོས་གྲྭ་འཛུད། །དེ་ཚེ་ཤེལ་ལྡན་ཡུལ་གྱི་ཆོས་སུ། །
གྱི་རོལ་ཡབ་རི་པོ་ལ་ངེ་ཞེས། །ཡོད་དུ་མི་འཇུག་བཀག་སྒྲིམ་ནང་
གཟེབ་ཏེ་བསྐྱོད་དོན་ལྷག་འཕྲིན་ལོབ་ཏ། །ལྷ་འཛུར་དེ་ཚེ་མི་རེ་ཡེ། །
ཁ་རྗེ་དབང་ཐང་བསྟུན་པ་དང་། །ཀོ་གདུམ་ཀྱང་ལ་ལུག་གི་ཞེས། །
བ་ཆེག་གཉན་རྒྱ་ནམ་པར་མཛད། །དེ་ཚེ་འདས་པའི་ལྷ་ཁང་ཐུ། །ལུ་དུ
མང་ར་རིག་ཡིན་པའི་ཕྱིར། །ཐེ་ཚོམས་མི་དགའ་ལ་སོགས་པ། །
ཕྱིན་དཀྲུ་འཁྲུད་མཁྱེན་པ་དག །ཀེ་ཏུ་ཀུང་བསམ་མཁན་ཆེན
ལ༔ ༔ཤེས་པ་ཡོངས་ཀྱི་ཡིན་ཚེས་པའི། །ཐུགས་རིགས་ཡིན
པས་ཕྱིར་ཕྱིན་ཡོང་། །རང་ལོ་ཉེར་གཅིག་ཟིན་པ་ལ། །མཁན
ཆེན་རྡོ་རྗེ་འཆང་དྲུང་ནས། །བསྙེན་པར་རྫོགས་པ་དགེ་སློང་སྡོམ། །
ལེགས་པར་ཞུས་དང་མཁས་གྲུབ་མཆོག །བརྩམས་ཁྲུས་སློབ་དཔོན
སྐྱེ་བ་ཡི་དུར། །འཇིགས་མཛད་རྡོ་རྗེ་དཔའ་བ་གཅིག་ཀྱི། །དབང་
བཞི་ལེགས་པར་ཐོབ་པ་དང་། །དེ་མཚུངས་ཡོངས་འཛིན་མཐར
ཕྱིན་པ། །མཆོག་སྤྲུལ་རིན་པོ་ཆེ་ཡི་དུང་། །འཇིགས་མཛད

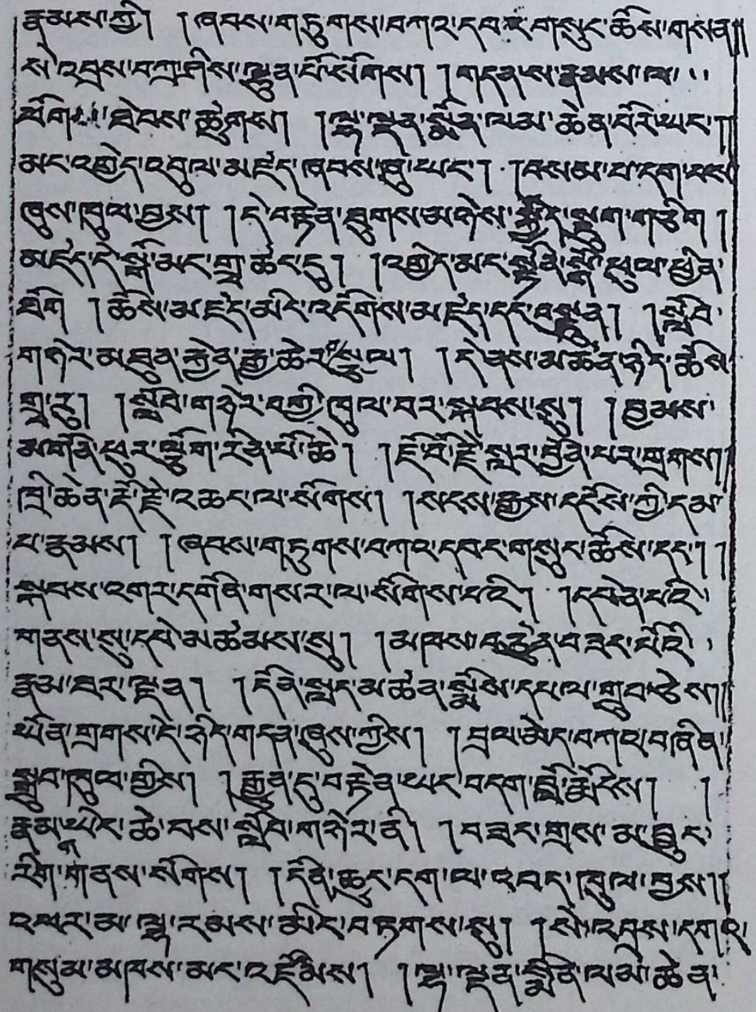


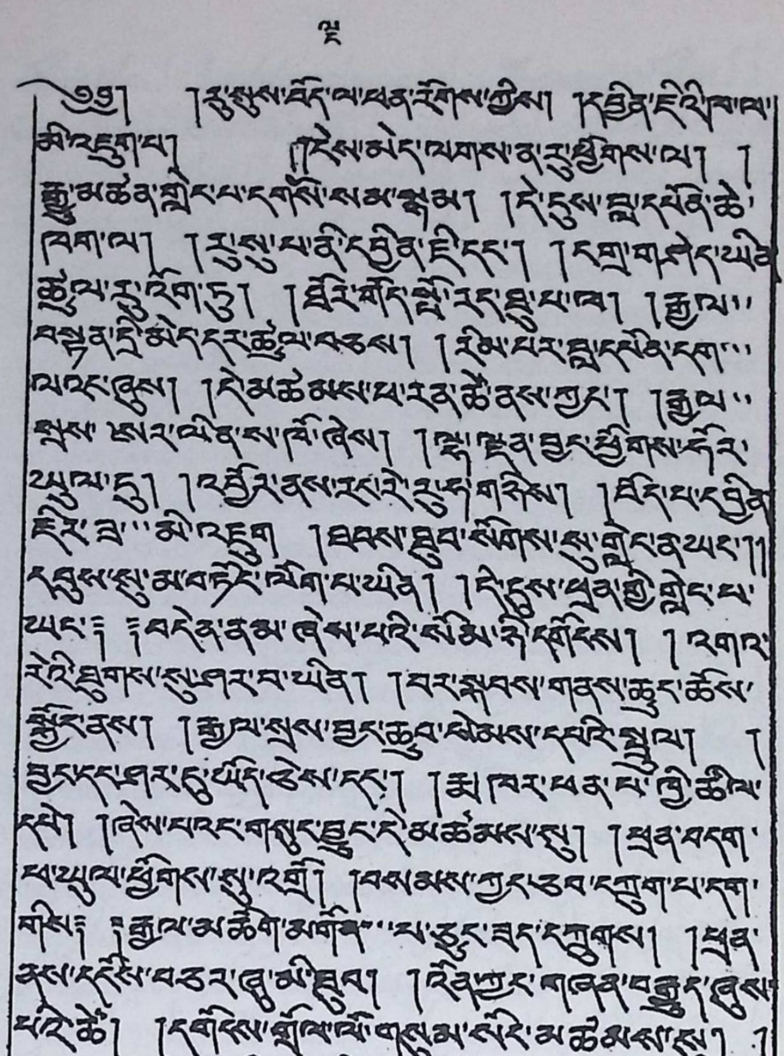
པའི་ངང་ལྷུར་ཁྲིམས་པར་བཅིངས། །རང་ལོ་བདུན་ནས་ཡིག་རིགས་
རྣམས་ལ་བསླབ། །ཁྲིམས་འཛིན་མི་བསྒྱུར་རང་གི་བཅོ་བརྒྱད་པས། །
བག་མེད་སྤྱོད་པ་ངན་པས་དུས་རྣམས་འདས། །རང་གི་བཅུ་གསུམ་
ལོན་དུས་མ་ཆེན་བརྗོད་དཀར། །མཁས་དང་གྲུབ་པའི་དབང་ཕྱུག་པ་རྗེ
ཏ༔ ༔མཁན་པོ་ཆོས་རྒྱལ་དེ་ཉིད་ཞབས་ལ་གཏུགས། །མ་གུ་ཅིག
ཐུབ་རྒྱལ་ལུགས་ཀྱི་ཚོ་ནང་ཞུ། །དེ་ནས་བཟུང་སྟེ་གཟུངས་སྔགས་འདོན་
ཞལ་ཐུས། །རང་ལོ་བཅུ་བཞིར་ཏུ་ཁུ་རལ་ཏུ་ཕྱིན། །ལུང་རྟོགས་
ཡོན་ཏན་རྒྱ་མཚོ་ལྟ་བུར་མངའ། །སྐུ་རལ་ཆེན་པོའི་མཁན་པོ་ཞིག
པ་[illegible]། །བསོད་ནམས་མ་ཆེན་ཙན་དམ་པ་དེ་ཉེ་ཀྱི། །ཏུང་ནས་དགེ
བསྙེན་སྡོམ་པ་ནོད་པའི་ཚེ། །ཚང་ནི་ཀེས་ཀུན་རྩུབ་ཡིན་པའི་ཕྱིར། །
ནམ་དུ་འང་འཕྲུང་བར་མི་ཐུབ་ཞེས་པའི་བཀར། །ཟས་ཆེར་གཞན་པའི་
ཕྱིན་མཐུར་བརྟེན་ཀྱས་ཏེ། །ཏུག་རྒྱུ་ངན་པ་དེ་བཞིན་བཏུར་མ་
སྔོར། །ངང་ཡི་དྲིན་ཅན་པ་ནབ་རེ། །མཛེས་ལྡན་རྣམ་ཐར་ལ་སོར
པ༔ ༔མང་དུ་བསྒྲག་འཇུག་བཀའ་དྲིན་ལས། །རབ་ཏུ་བྱུང་བའི
མཚན་ཡོན་ནི། །བསམ་གྱིས་མི་ཁྱབ་ཅེས་པ་དང་། །ཁྲིམས་འདི
འདི་ཡི་གཉིས་ཀ་རུ། །ཐུག་རྟུའི་འདམ་དུ་ཐིམས་འདྲ་ཞེས། །
གི་སྟེ་ཁྲིམས་ཐལ་རབ་བྱུང་ངོ། །བསམ་པ་ཐོག་མེད་སྐྱེས་པར་གྱུར། །
པ་ཆག་དགེ་སློབ་ཞེ་གཞན་བ་སྤྱལ། །རིན་ཀྱང་སེར་སྐྱ་མཐོ་དམན
དག །ཕྱིར་འདི་སྤྱོད་པ་ངན་པར་འདྲེས། །སྔར་ཡང་ཁྲིམས་དུ་འབབས་
པར་འགྱུར། །དེ་ཚེ་ཁྲིམས་ཀྱི་བོངས་སྤྱོད་རྣམས། །དབུལ་བར་འགྱུར
ངེས་རེ་ལས་ནི། །ཁྲིམས་ཏུ་གནས་ཏེ་རྒྱལ་བསྟན་ལ། །བསྙེན་བཀུར





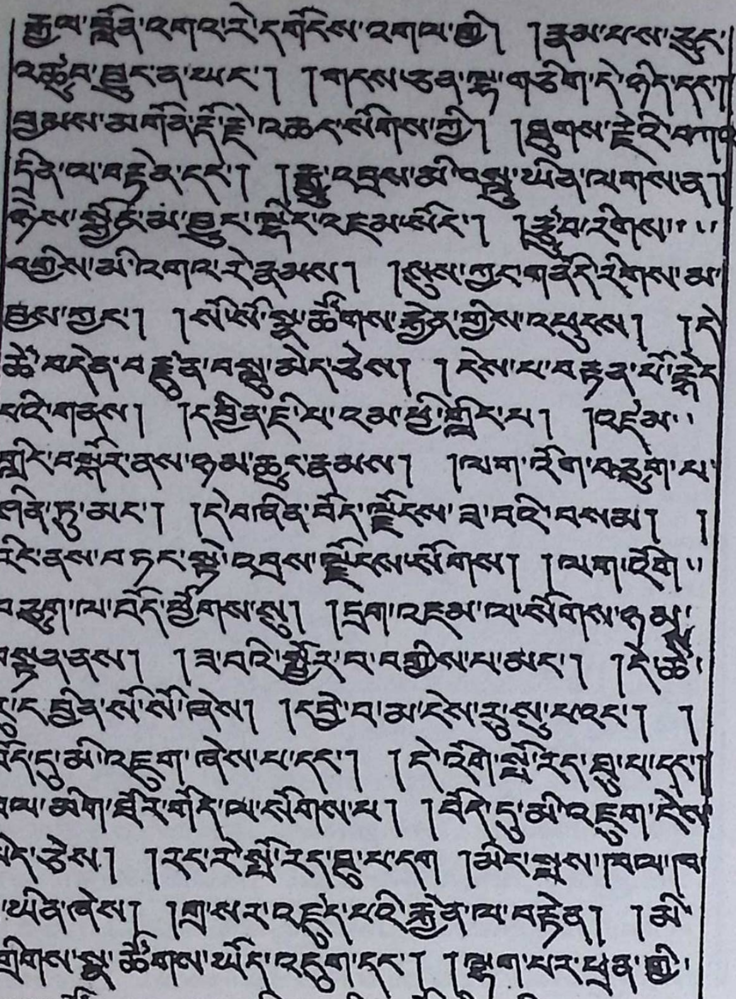




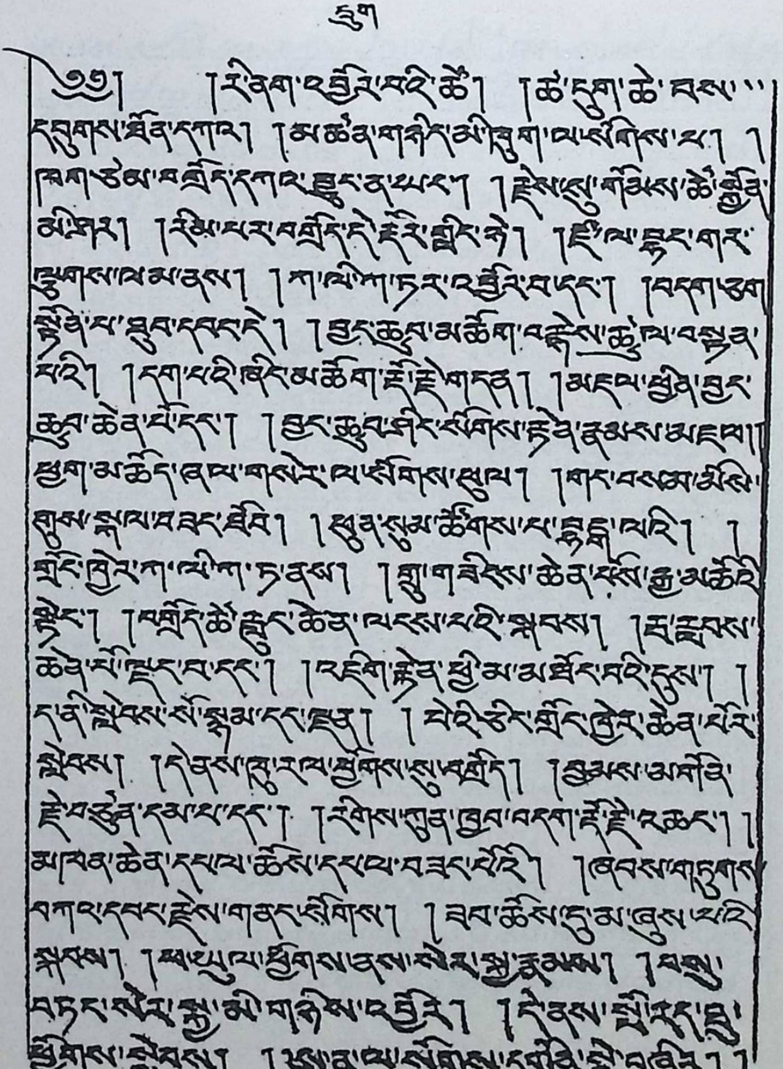


ལྔ

༄༅། །ཀླུ་སྒྲུབ་བོད་ལ་ཕན་རྗེས་ཀྱིས། །དྲིན་རྗེ་ཡི་ག་ལ
ཀི་འཇུག་པ། །ངེས་མེད་ལགས་ན་རྣ་ཕྱོགས་ལ། །
རྒྱ་མཚན་སྒྲིང་པ་དགོས་ལམ་སྣམ། །དེ་དུས་བླ་དཔོན་ཚེ་
ཁག་ལ། །རྣ་སྒྲུ་པ་ནི་དཔྲོན་རྗེ་དང་། །དགྲ་གསེང་ཡིན
ཚུལ་རྟུ་རོག་ཏུ། །ཕྲིན་གོད་སྤྲི་རང་སྤྲ་པ་ཁ། །རྒྱལ''
བསྟན་དྲི་མེད་དར་ཚུལ་བཅས། །རིམ་པར་བླ་དཔོན་དག''
ལའང་ཞུས། །དེ་མཚམས་པ་རིན་ཆེ་ནས་ཀྱང་། །རྒྱལ''
སྲས་ ཕར་ཡིན་ས་བོ་ཞེས། །ལྷ་རྗེ་བྱང་ཕྱོགས་དོར་
ཡུལ་ཏུ། །འགྱུར་ནས་རང་རེ་རྣ་ད་གཉིས། །ཕོད་པ་དབྲེན་
རྗེར་ཟླ''མི་འཇུག །ཐབས་སྤྲུབ་སོགས་སུ་གླིང་ནས་ཡང་།།
དབུས་སུ་མཐའ་རྟེར་ལོག་པ་ཡིན། །དེ་དུས་ཞྭ་ཡི་གླིང་པ་
ཡང་༑ ༑བདེན་ནམ་ཞེས་པའི་སེམ་ནི་སྐྱོངས། །འགར་
རེའི་ཐུགས་སུ་ཤར་བ་ཡིན། །བར་སྣབས་གནས་རྒྱུད་ཆོས་
སྐྱོར་ནས། །རྒྱལ་སྲས་བྱང་ཆུབ་སེམས་དཔའི་སྐུལ། །
བྱང་དང་ཤར་ཏུ་ཡོད་ཅེས་དང་། །སྐ་ཁར་ཕན་པ་ཁྲི་ཆོས་
དགེ། །ཞེས་པ་འདང་གསུང་སྦྱུང་རེ་མཚམས་སུ། །ཕྲན་བདག་
པ་ཡུལ་ཕྱོགས་སུ་འགྲོ། །བསམ་མས་ཀྱང་ཅན་དགུག་པ་དག་
གིས༑ ༑རྒྱལ་མཆོག་མགོན''པ་རྩུར་ནད་དགུགས། །ཕྲན་
ནས་དངོས་བཅར་ཞུ་མི་ཐུབ། །རིན་ཀྱང་གཞན་བརྒྱུད་ཞུས་
པའི་ཚེ། །དགོངས་གྲོལ་ལོ་གསུམ་ལེར་མཚམས་སུ། །
སྐྱར་ཡང་བོད་དུ་ཡོངས་དགོས་ཡེབས། །ཐུ་མས་མ་བོན་རྗེ

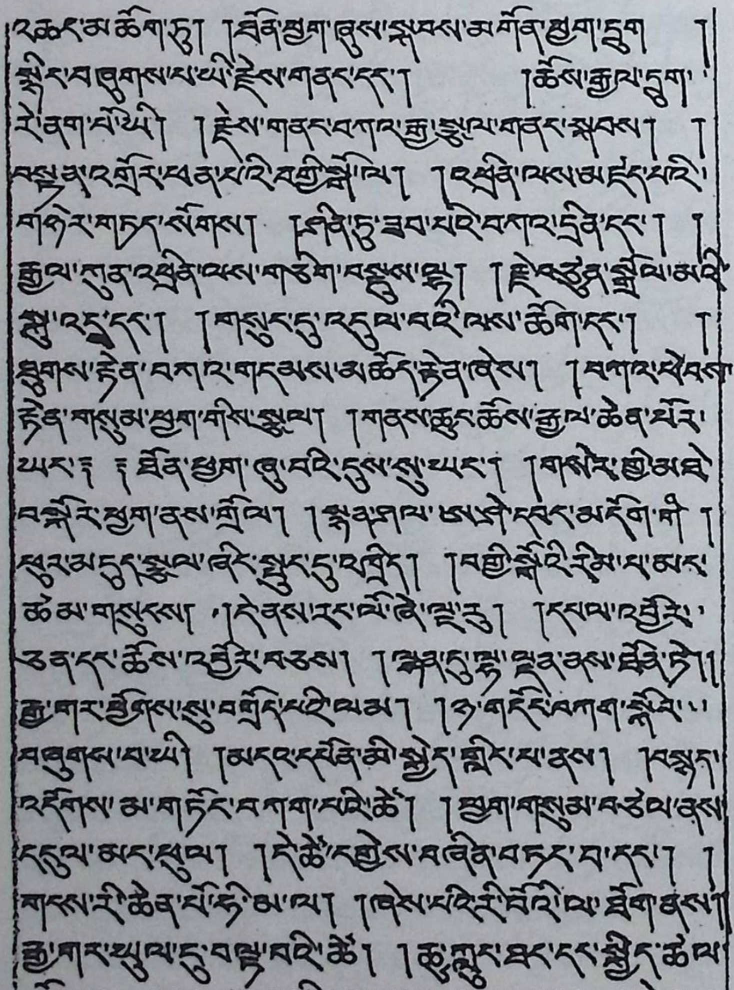


རྒྱལ་སྙིན་འགའ་རེ་དགོངས་འགལ་གྱི། །རྣམ་པས་རྫུང་
འཚོང་བྱུང་ན་ཡང་། །གངས་ཅན་ལྷ་གཅིག་དེ་ཉིད་དང་།
བྱམས་མགོན་རྡོ་རྗེ་འཆང་སོགས་ཀྱི། །ཐུགས་རྗེའི་བཀའ་
དྲིན་ལ་བརྟེན་དང་། །རྒྱུ་འབྲས་མི་བསླུ་ཡིན་ལགས་ན།།
ཤེས་སྤྲིན་མ་བྱུང་སྔོར་འཛམ་གླིང་། །སྙིང་བ་རིགས''
བསྒྲེས་མི་འགའ་རེ་རྣམས། །ཕྱུས་ཀྱང་གཞན་རིགས་མ་
ཕྱུས་ཀྱང་། །སོ་སོར་སྐུ་ཚོགས་སྐྱེར་གྱིས་འཕྲུལ། །དེ
ཚེ་བདེན་བརྟན་བསླུ་མེད་ཅེས། །ངེས་པ་བརྟན་པོ་སྐྱེར
བའི་གནས། །དཔྲིན་རྗེ་པ་འམ་ཕྲ་སྤྲིར་པ། །འཛམ''
གླིང་བསྐོར་ནས་ཉམ་ཆུང་རྣམས། །ལམ་རིག་བརྟུག་པ
ཤིན་ཏུ་མང་། །དེ་བཞིན་བོད་ལྗོངས་ཟ་བའི་བསམ། །
རིང་ནས་བཏང་སྤྱོ་འབྲས་ལྗོངས་སོགས། །ལམ་འོག''
བསྟུག་ལ་བོད་ཕྱོགས་སུ། །དྲག་འཛམ་ལ་སོགས་ཉམ་
བརྟན་ནས། །ཟ་བའི་སྐྱོར་བ་བསྐྱེས་པ་མང་། །དེ་ཚེ་
བུ་ད་བྱིན་སོ་སོ་ཞེས། །དབྱེ་བ་མ་ངེས་རྣ་སུ་པའང་། །
བོད་དུ་མི་འཇུག་ཞེས་པ་དང་། །དེ་རིག་སྤྲི་རང་སྤྲུ་པ་དང་།
ཁལ་མེག་ཐོར་གཏོད་ལ་སོགས་པ། །བོད་དུ་མི་འཇུག་རེས
མེད་ཅེས། །རང་རེ་སྤྲི་རང་སྤྲུ་པ་དག །མིར་སྐྲུན་ཁལ་ཁ
པ་ཡིན་ཞེས། །གྲོ་སར་འཛུད་པའི་རྒྱུན་ལ་བརྟེན། །མི
འགྲིགས་སྐྱ་ཚོགས་ཡོད་འདུག་དང་། །ལྷག་པར་ཕྲན་གྱི
བསམ་ཆོད་ལ། །རྣ་དབྲེན་གཉིས་པོ་མི་འགྲིགས་སྐབས།།

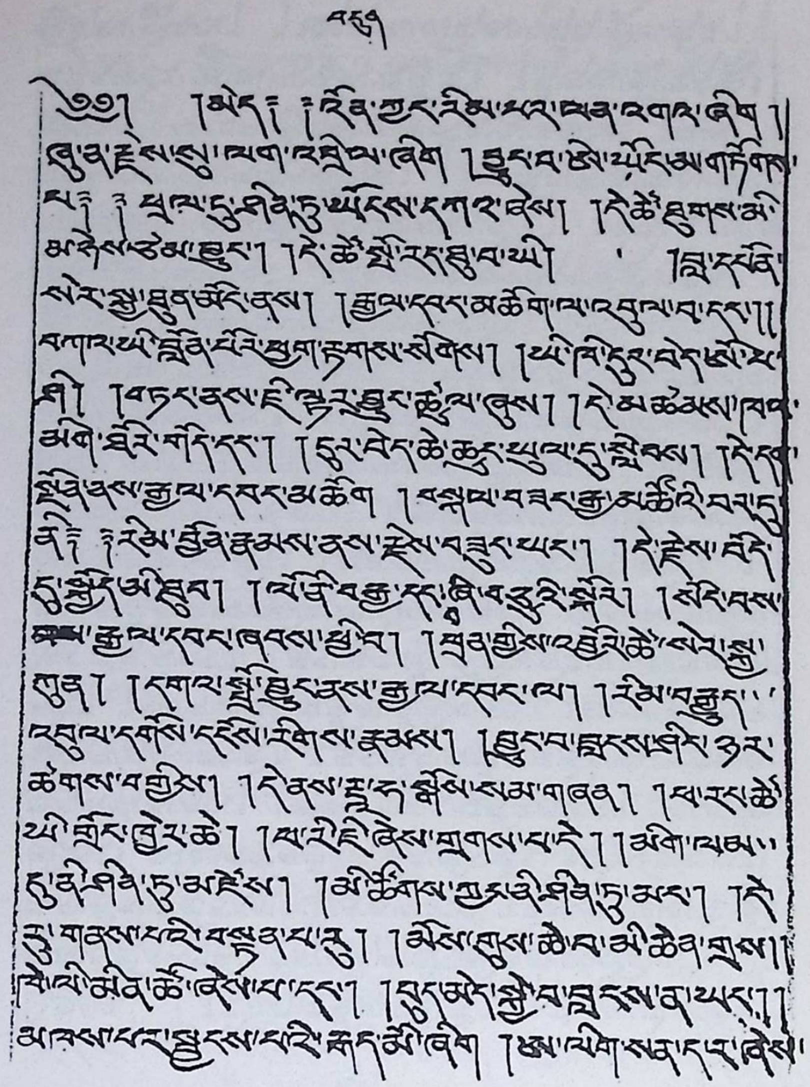


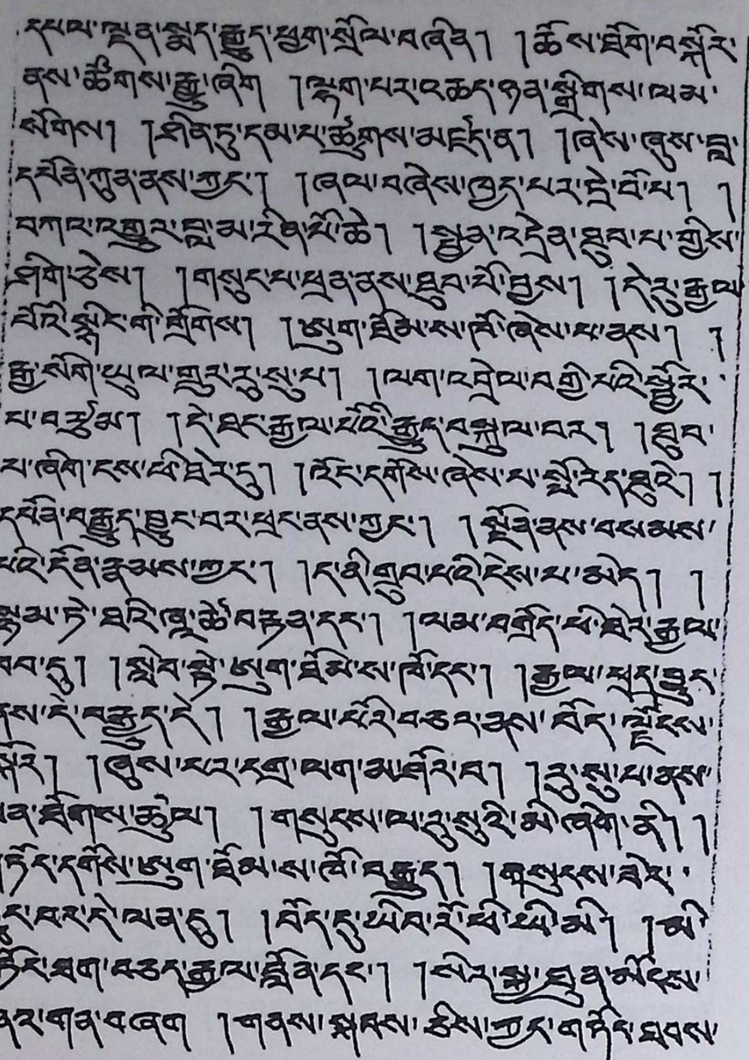
དྲུག

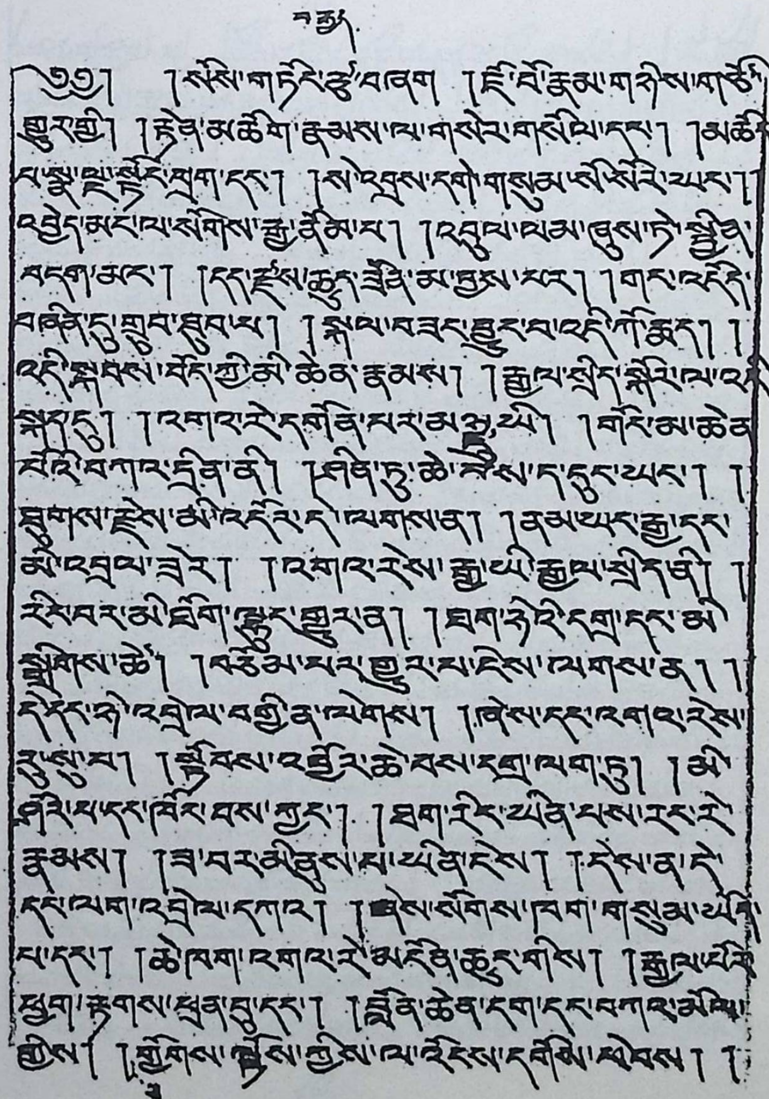
༄༅། །རེ་ཞིག་འགྲོ་བའི་ཚེ། །ཚ་དྲུག་ཆེ་བས་་
དབུགས་ཐོན་དཀར། །མཚན་གཉིད་མི་ཁུག་ལ་སོགས་པ། །
ཁག་ཙམ་བགྲོད་དཀའ་བྱུང་ན་ཡང་། །རྗེས་སུ་གཟིམས་ཚེ་སྨིན་
མི་སྐྱར། །རིམ་པར་བགྲོད་དེ་རྣོ་རི་གླིང་ནི། །རྫོ་ལ་རྟང་གར་
ལྕགས་ལ་ཁམ་ནས། །ཀ་ལི་ཀ་ཏར་འབྱོར་བ་དང་། །ཁྲག་ཙམ
སྨིན་པ་ཐུབ་དབང་དེ། །བྱང་ཆུབ་མཆོག་བརྙེས་ཚུལ་ལ་བསྟན་
པའི། །དགེ་བའི་ཞིང་མཆོག་རྡོ་རྗེ་གདན། །མདང་ལ་ཕྱིན་བྱང་
ཆུབ་ཆེན་པོ་དང་། །བྱང་ཆུབ་ཤིང་སོགས་རྟེན་རྣམས་མཇལ། །
ཕྱག་མཆོད་ཞབས་གསེར་ལ་སོགས་ཕུལ། །གང་བསམ་སྨོན་ལམ་
ལུས་ངལ་བ་བཟང་ཐེབ། །ཕུན་སུམ་ཚོགས་པ་རྣམ་པའི། །
གྲོང་ཁྱེར་ཀ་ལི་ཀ་ཏ་ནས། །གྲུ་གཟིངས་ཆེན་པོས་རྒྱ་མཚོའི
སྟེང་། །བགྲོད་ཚེ་རླུང་ཆེན་ལངས་པའི་སྐབས། །རྦ་རླབས་
ཆེན་པོ་ལྡང་བ་དང་། །འཇིགས་རྐྱེན་ཕྱི་མ་མཐོང་བའི་དུས། །
དགེ་སློབས་སོ་སྐམ་དང་རྒྱ། །པའི་ཙེར་གྲོང་ཁྱེར་ཆེན་པོར་
སླེབས། །དེ་ནས་ལྷ་ར་ལ་སྐྱེལ་ས་སུ་བསྒྲོད། །རྒྱམས་མགོའི་
རྗེ་བཙུན་དམ་པ་དང་། །རིགས་ཀུན་ཁྱབ་བདག་རྡོ་རྗེ་འཆང་། །
མཁན་ཆེན་དཔལ་ལྡན་ཆོས་དཔལ་བཟང་པོའི། །ཞབས་གདུག
བཀའ་དྲིན་རྗེས་གནང་སོགས། །ཟབ་ཆོས་དུ་མ་ཞུས་པའི་
སྐབས། །ཨ་ཡུ་ལ་ཕྱིན་ནས་ལེར་སྐྱ་རྣམས། །བསྐུ་
བཏང་ལེར་སྐྱ་མི་གཉིས་འབྱོར། །དེ་ནས་ཕྱི་ངར་སྐུ་
ཕྱོགས་སླེབས། །ཨ་ཝ་ལ་སོགས་དགོན་སྡེ་བཞིར། །



འཚང་མ་ཚོགས་ཏུ། །ཐོན་ཕྱག་ཞུས་སྐབས་མགོན་ཕྱག་དྲུག །
སྐྱེ་བ་བཞུགས་པ་ཡི་རྗེས་གནང་དང་། །ཆོས་རྒྱལ་དྲུག་
རེ་ཐག་པོ་ཡི། །རྗེས་གནང་བཀའ་རྒྱ་ལྔ་ལ་གནང་སྐབས། །
བསྙེན་འགྲོར་ཞབས་པའི་བཀྲ་ཤིས་ལ། །འཕྲིན་ལས་མཛད་པའི་
གཏེར་གཏད་སོགས། །ཤིན་ཏུ་ཟབ་པའི་བཀའ་དྲིན་དང་། །
རྒྱལ་ཀུན་འཕྲིན་ལས་གཅིག་བསྡུས་ལྷ། །རྗེ་བཙུན་སྒྲོལ་མའི་
སྐུ་འདྲ་དང་། །གསུང་དུ་འདུལ་བའི་ལས་ཚོགས་དང་། །
ཐུགས་རྟེན་བཀའ་གདམས་མཆོད་རྟེན་ཞེས། །བཀའ་ཤོག
རྟེན་གསུམ་ཕྱག་གིས་སྩལ། །གནས་བརྟན་ཆོས་རྒྱལ་ཆེན་པོར་
ཡང་། ། ཐོན་ཕྱག་ཞུ་བའི་དུས་སུ་ཡང་། །གསེར་ཕྱི་མཐའ
བསྐོར་ཕྱག་ནས་གྲོལ། །རྣ་རྣ་ཁ་ལ་བྷ་ཛེ་དབང་མདོག་གི །
ཕུར་མདུད་སྐུལ་ཞིང་ཕྱུང་དུ་འཕྲེད། །བཅེ་སྙིའི་རིམ་པ་མང་
ཚམ་གསུངས། །དེ་ནས་རང་ལོ་ཞེ་ལྔ་རུ། །དཔལ་འབྱོར་
ཅན་དང་ཆོས་འབྱོར་བཅས། །རྣམ་དུ་ཧྲ་ལྡན་ནས་ཐོན་ཏེ། །
རྒྱ་གར་ཕྱོགས་སུ་བགྲོད་པའི་ལམ། །ཉ་གདོང་བཀག་སྙིང་་
བཞུགས་པ་ཡི། །མདང་དཔོན་མི་སྤྱོད་གླིང་པ་ནས། །བསྐྱོད་
འདོགས་མ་གཏོང་བཀག་པའི་ཚེ། །ཕྱག་གསུམ་བཅལ་ནས་
དངུལ་མང་ཕུལ། །དེ་ཚེ་དགྲེས་བཞིན་བཏང་བ་དང་། །
གངས་རི་ཆེན་པོ་ཏི་སེ་ལ། །ཞེས་པའི་རི་བོའི་ལ་ཐོག་ནས།
རྒྱ་གར་ཡུལ་དུ་བལྟ་བའི་ཚེ། །ཚ་སླུར་ཐང་དང་སྐྱིད་ཚལ་
སོགས། །ལྷ་ཡུལ་མིན་ནམ་སྙམ་པ་ཤར། །དེ་ནས་

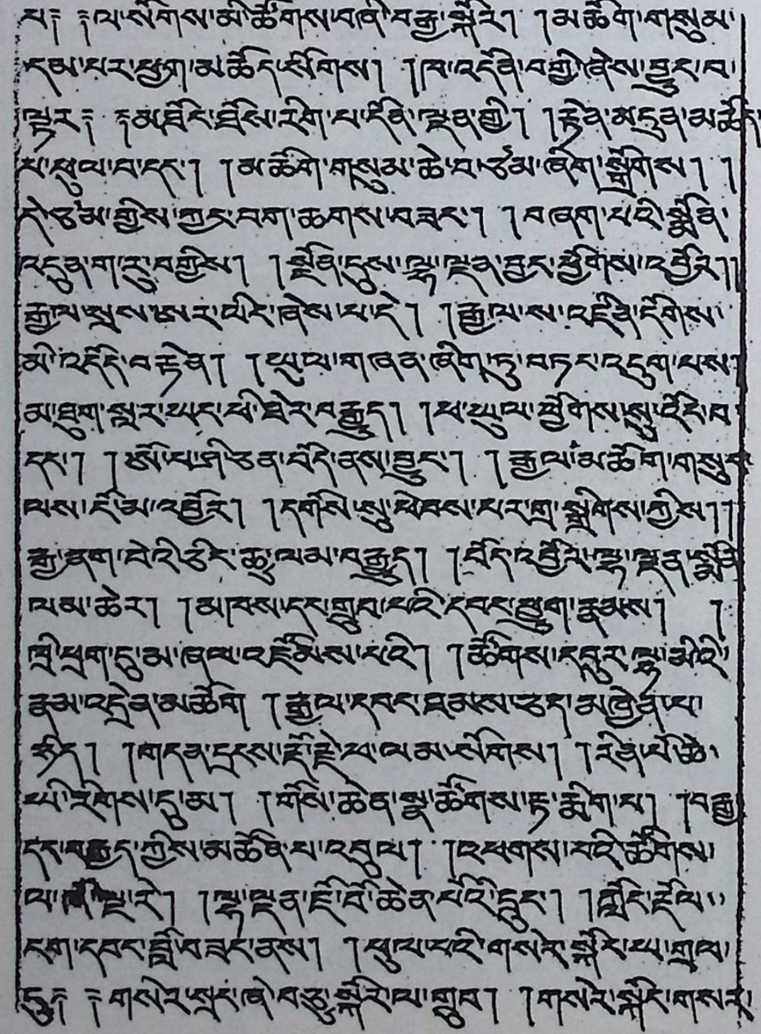




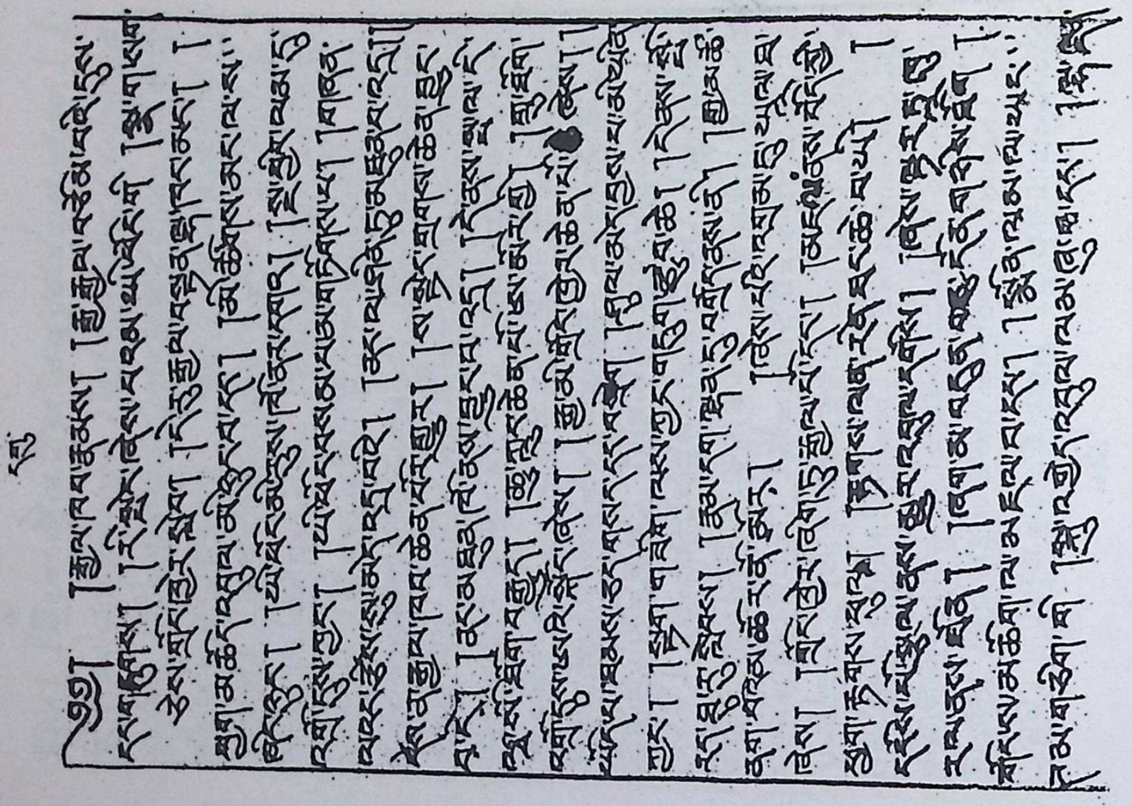


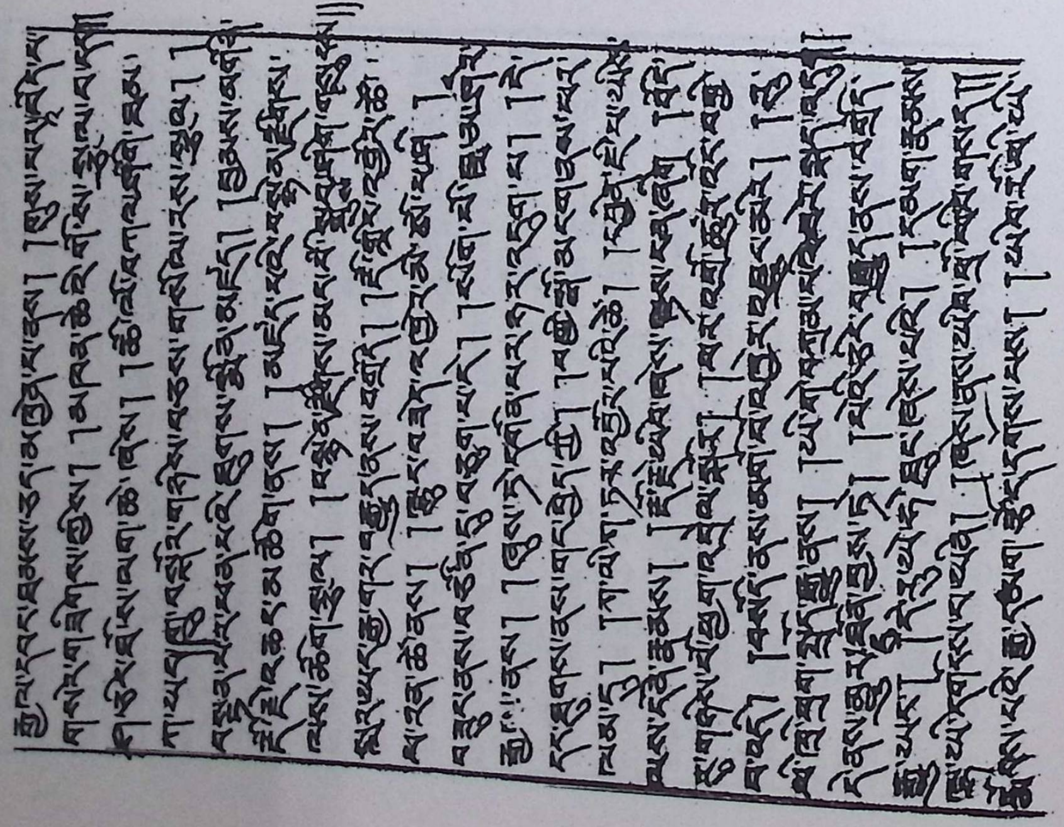
ཀ་རྒྱ

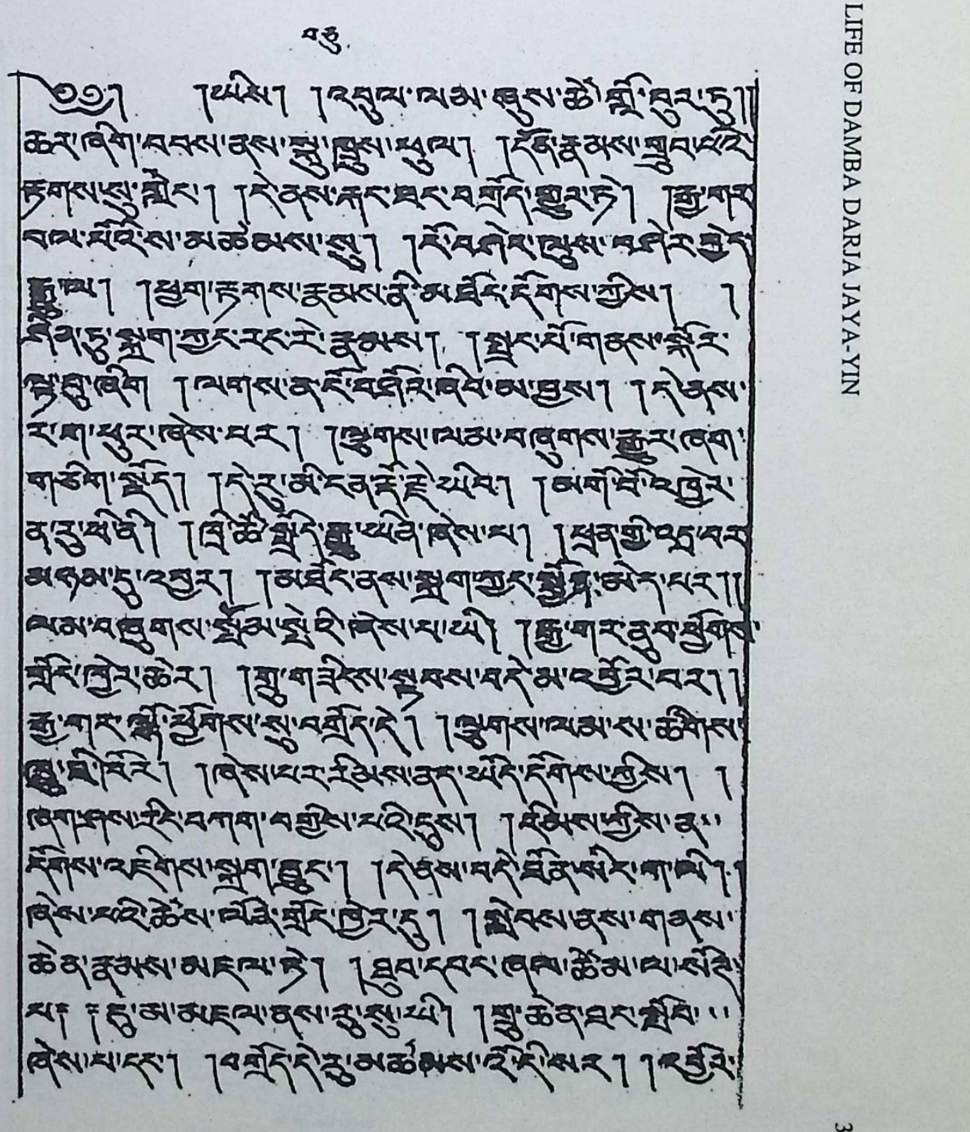
༄༅། །སེམས་གཏེར་རྩེ་བཞག །ཇོ་བོ་རྣམ་གཉིས་གཙོ་
ཐུགས་རྗེ། །རྟེན་མཆོག་རྣམས་ལ་གསེར་གསོལ་དང་། །མཆོད་
པ་སྣ་ལྔ་སྟོང་སྐུ་དང་། །ས་འབུམ་དགེ་གསུམ་ལ་སོ་སོར་ཡང་། །
འབྱེད་མང་ལ་སོགས་རྒྱ་ཆེ་བ། །འབུལ་ལམ་ཞུས་ཏེ་སྦྱིན་
བདག་མང་། །དད་རྗེས་རྒྱུད་ཟླའི་མ་བྲམ་པར། །གང་འདོད་
བཞིན་ཏུ་སྒྲུབ་ཐུབ་པ། །སྐལ་བཟང་ཐུར་བ་འདི་ཀོ་སྐད། །
འདི་སྐབས་བོད་ཀྱི་མི་ཆེན་རྣམས། །རྒྱལ་སྲིད་སྐྱོང་ལ་འ
ཕྲིན་ཏུ། །རབ་ནི་དགོན་པར་མཐུ་ཡི། །གོང་མ་ཆེན
པོའི་བཀའ་དྲིན་ནི། །ཤིན་ཏུ་ཆེ་བས་དད་དུང་ཡང་། །
ཐུགས་རྗེས་མི་འདོར་ད་ལམ་ཡང་། །ནམ་ཡང་རྒྱ་དང་
མི་འབྲལ་ཞིང་། །རབ་ལ་རེས་རྒྱ་ཡི་རྒྱལ་སྲིད་ཀྱི། །
རིས་བར་མི་ཐོག་ཕྱུང་སྦུར་ན། །ཐག་ཉེ་རིང་དགྲ་དང་མི
སྒྲིགས་ཚེ། །བཙེམ་པར་ཕྱུར་པ་དེས་ལེགས་ན། །
དེ་རིང་ནི་འགྲོལ་བགྱིན་ལེགས། །ཞེས་དང་འགལ་རེས་
ནུ་སྨུ་བ། །སྐྱབས་འགྱུར་ཆེ་བས་དགྲ་ལག་ཏུ། །མི
ཤོར་པ་དང་ཞིང་བས་ཀྱང་། །ཐག་རིང་ཡིན་པས་རང་རེ
རྣམས། །ཟ་བར་མི་ནུས་པ་ཡིན་ངེས། །དེས་ན་དེ
དང་ལག་འགྲོལ་དཀའ། །ཞེས་སོགས་ཁག་གསུམ་ཡོད
པ་དང་། །ཚེ་ཁག་རགལ་རེ་མཛེན་ཆུང་གིས། །རྒྱལ་པོའི
ཕྱག་རྟགས་སྲུན་བུ་དང་། །ལྔ་ཆེན་དག་དང་བཀའ་ཤོག
ཐོས། །སྒྲིགས་ཕྲིས་ཀྱིས་ལ་རྫོངས་དགོངས་ཞབས། །

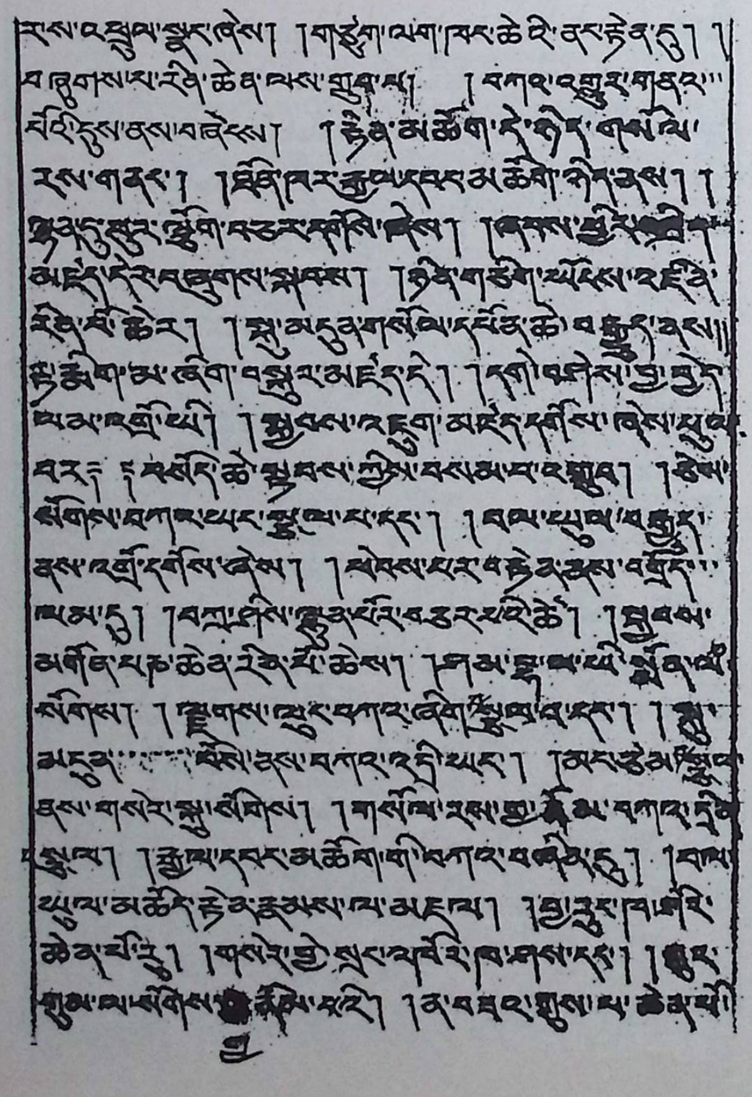


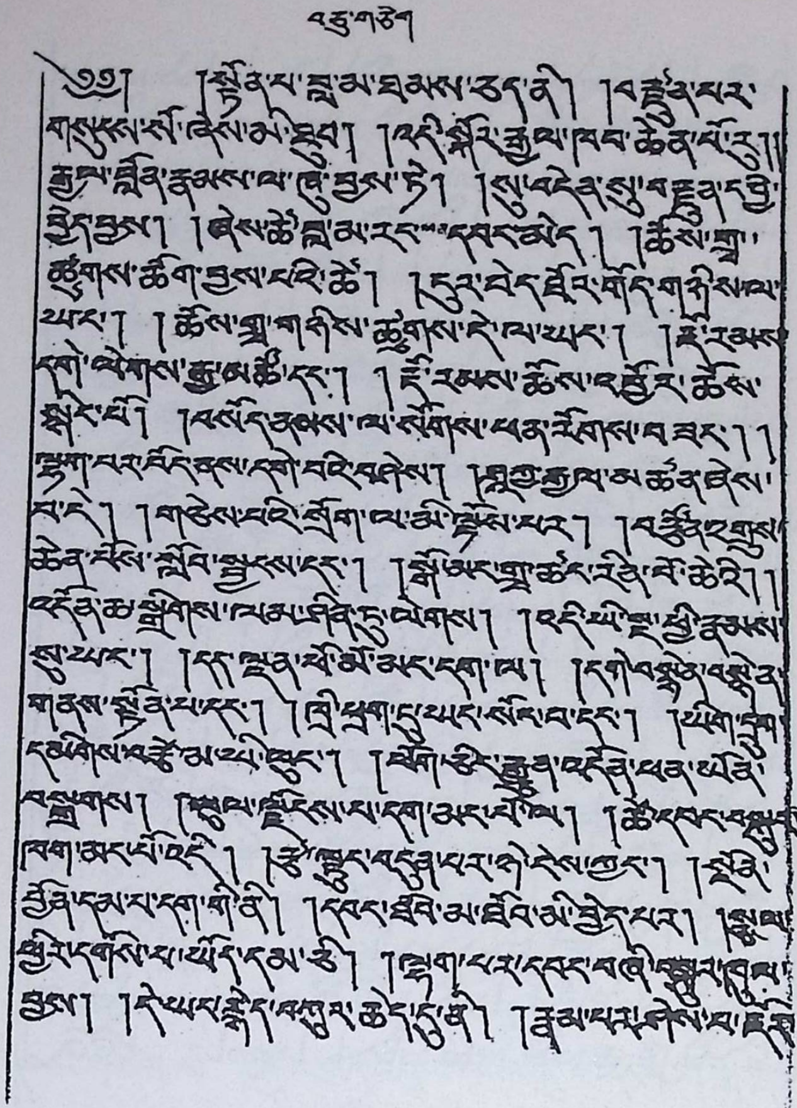
པ༔ ༔ལ་སོགས་མི་ཚོགས་པ་བཞི་བརྒྱ་སྐོར། །མཆོག་གསུམ
དམ་པར་ཕྱག་མཆོད་སོགས། །ཁ་འདོན་བགྱི་ཞེས་བྱུང་བ
སྟར༔ ༔མཐོང་ཐོས་རེག་པ་དོན་ལྡན་གྱི། །རྟེན་མཉན་མཆོད
པ་ཕུལ་བ་དང་། །མཆོག་གསུམ་ཆེ་བ་ཙམ་ཞིག་སྒྲོགས། །
དེ་ཙམ་གྱིས་ཀྱང་བག་ཆགས་བཟང་། །བཞག་པའི་སྨོན
འདུན་གཏུ་བསྒྲེས། །སྨོན་དུས་ལྷ་ལྡན་བྱང་ཕྱོགས་འཕྱིར། །
རྒྱལ་ཁྲུལ་ཁང་པ་ཡིད་ཞེས་པ་དེ། །རྒྱལ་ས་ལ་འཛིན་དགོས
མི་འདོད་བརྩེ་བ། །ཡུལ་གཞན་ཞིག་ཏུ་བཏང་བ་འདུག་པས།
མ་ཐུག་སྐར་ཡང་ས་ཐེར་བརྒྱུད། །ས་ཡུལ་ཕྱོགས་སྐྱ་འདོད་བ
ར། །སོ་ཡ་ཤིང་ཙན་བོད་ནས་བྱུང་། །རྒྱལ་མཆོག་གསུང
ལས་རྫོམ་འཇུར། །དགོས་སྐྱ་ཞབས་པར་གྲ་སྒྲིགས་ཀྱིས། །
རྒྱ་ནག་པེ་རེ་ཙིར་ཆུ་ལམ་བརྒྱུད། །ཕོད་འཕྲིན་ལྷ་ལྡན་སྐྱི
ལམ་ཆེར། །མཁས་དང་གྲུབ་པའི་དབང་ཕྱུག་རྣམས། །
ཁྲི་ཕྲག་ཏུ་མ་ཞབས་འཛོམས་པའི། །ཚོགས་དབུར་ལྷ་མིའི
རྣམ་འདྲེན་མཆོག །རྒྱལ་དབང་ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པ
སྟེ། །གདན་དྲངས་རྡོ་རྗེ་ལ་ལ་མ་སོགས། །རིན་པོ་ཆེ
ཡི་རིགས་དུ་མ། །གསོལ་ཆེན་སྣ་ཚོགས་རྟ་རྨིག་པ། །བརྒྱ
དང་བརྒྱད་ཀྱིས་མཆོད་པ་འབུལ། །འཕགས་པའི་ཚོགས
ལ་[illegible]ལྷ་རེ། །ལྷ་ལྡན་ཇོ་བོ་ཆེན་པོའི་དྲུང་། །ཕྱོགས་དོན
དམ་དབང་གྲུབ་བཟང་ནས། །སུལ་པའི་གསེར་སྐྱོར་ཡ་ཁྲབ
དྭགས༔ ༔གསེར་སྐྱུར་ཞེ་བརྒྱ་སྐོར་ལ་སྒྲུབ། །གསེར་སྐོར་གསར





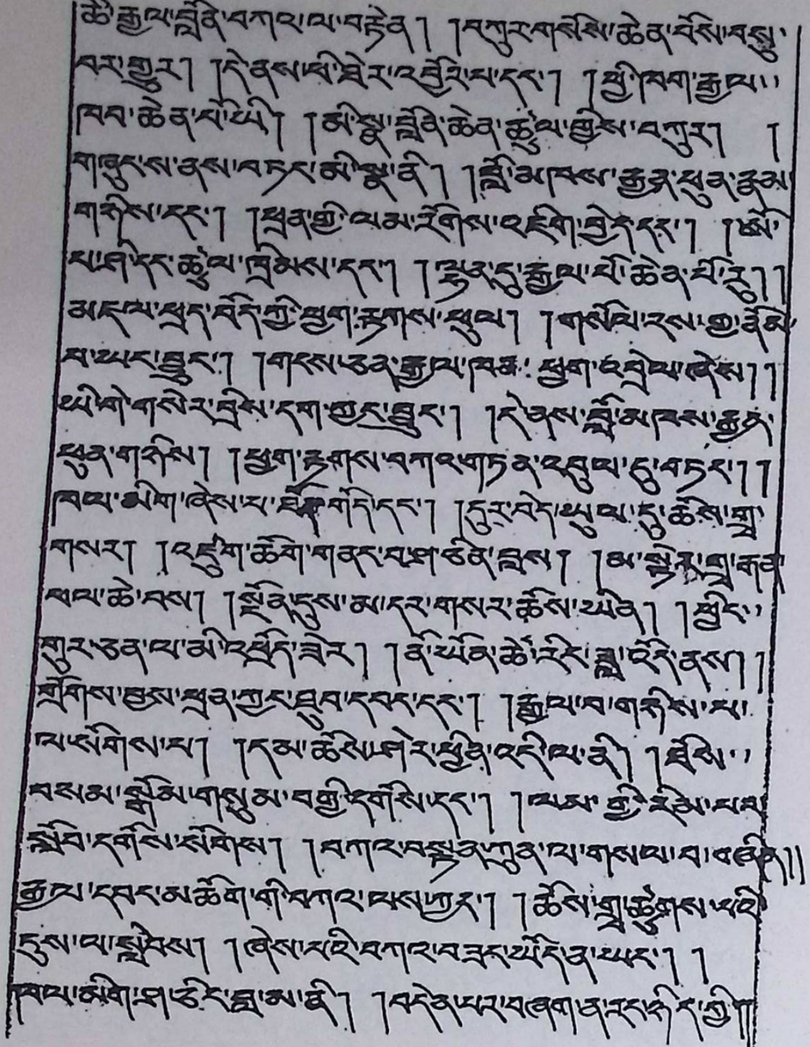




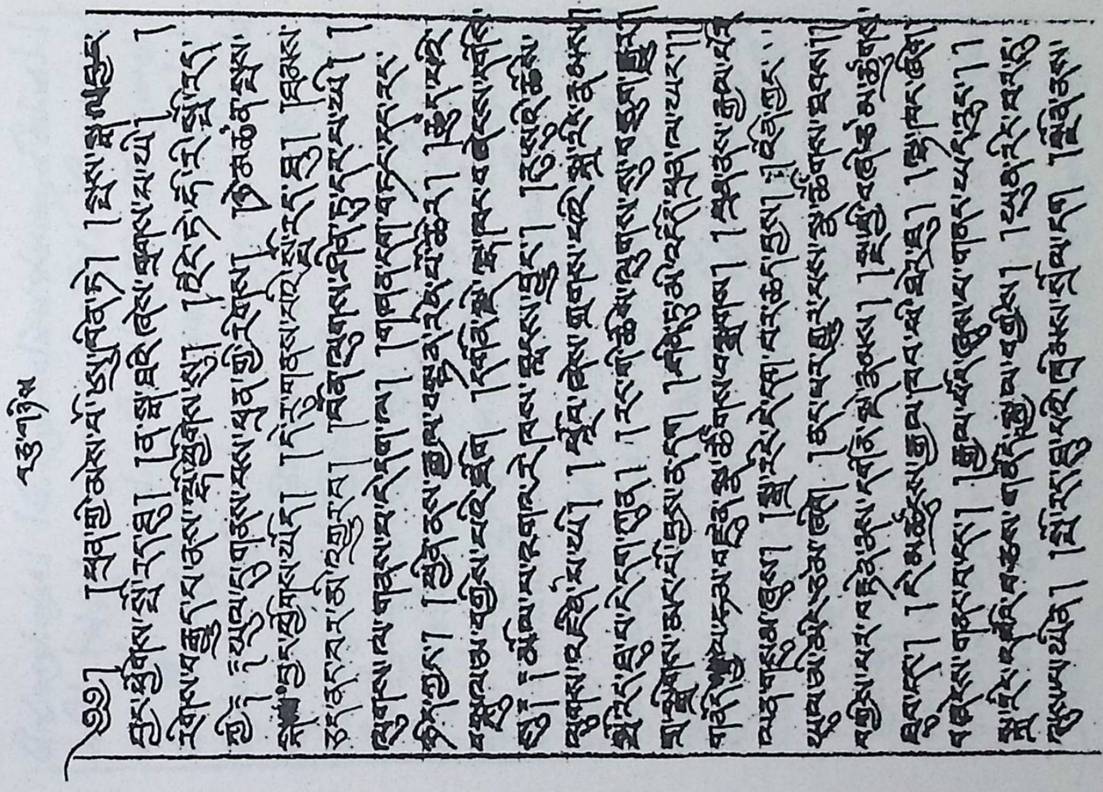


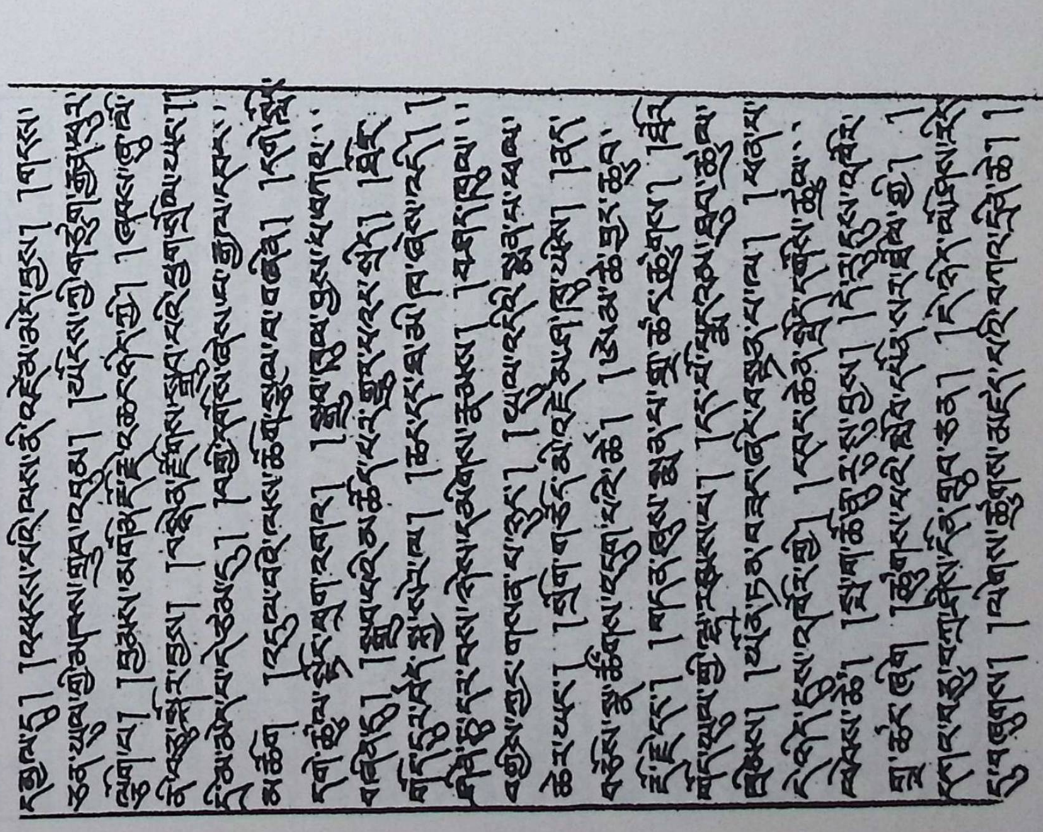
འཕྲུལ་ཅིག

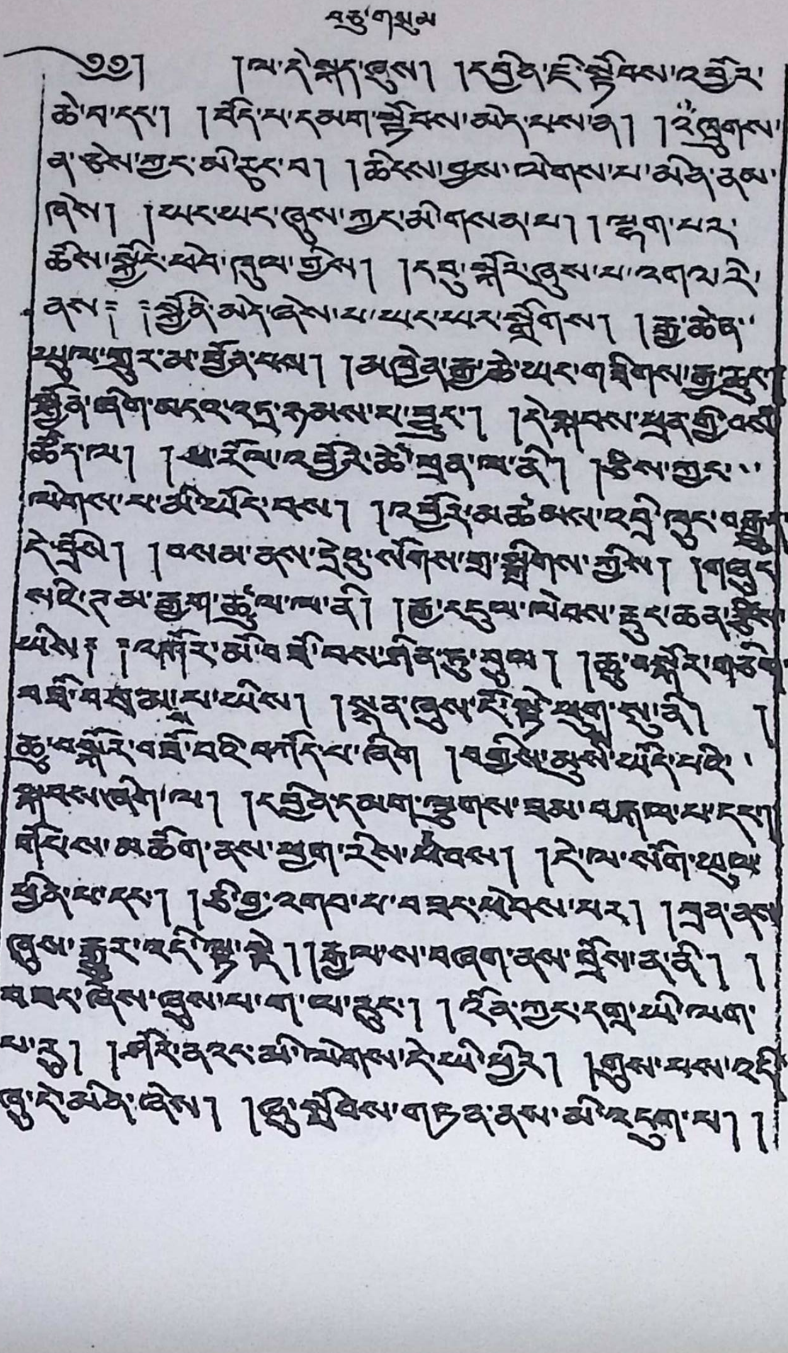
༄༅། །སྟོན་པ་བླ་མ་ཐམས་ཅད་ནི། །བརྟེན་པར་
གསུངས་སོ་ཞེས་མ་ཐོབ། །འདི་སྐད་རྒྱལ་ཁབ་ཆེན་པོ་རུ།།
རྒྱལ་བློན་རྣམས་ལ་ཞུ་བྱས་ཏེ། །སྤུ་བདེན་སྤུ་བརྟན་དགེ་
སྦྱོར་བྱས། །ཞེས་ཚེ་བླ་མ་རང་་་དབང་མེད། །ཆོས་གྲྭ་
ཚོགས་ཚོགས་བྱས་པའི་ཚེ། །ཧུར་བོད་ཐོང་གོད་གཏེགས་ལ་
ཡང་། །ཆོས་གྲྭ་གཞིས་ཚུགས་དེ་ལ་ཡང་། །རྗེ་རྣམས་
དགེ་ལེགས་རྒྱ་མཚོ་དང་། །རྗེ་རྣམས་ཆོས་འཁོར་ཆོས་
སྐྱོང་པོ། །བསོད་ནམས་ལ་སོགས་ཕན་རྫོགས་པ་བཟང་།།
ཧྲག་པར་བྱེད་ནས་དགེ་བའི་བཤེས། །སློབ་གྲྭ་རྒྱལ་མཚན་ཞེས་
པ་དེ། །གཅེས་པའི་གྲོགས་ལ་མི་བརྗེས་པར། །བརྩོན་འགྲུས་
ཆེན་པོས་སློབ་སྦྱངས་དང་། །སྙོམ་ལས་གྲྭ་ཚང་རབ་ནི་ཆེའི།།
འདོན་ཆ་སྒྲོགས་ལམ་ཕྱིན་ཏུ་ལེགས། །འདི་ཡི་ཞལ་སྐྱེ་རྣམས་
སུ་ཡང་། །དད་ལྡན་པོ་མོ་མང་དག་ལ། །དགེ་བསྙེན་བསྙེན་
གནས་སྡོམ་པ་དང་། །ཁྲི་ཕྲག་ཏུ་ཡང་སོང་བ་དང་། །ཡིག་རྣམ་
དམིགས་པ་བརྩེ་མ་ཡི་ཕྱུང་། །ཐོག་ཕྱེར་རྒྱུན་འདོན་ཕན་ཡོན་
བསྒྲགས། །ཕྱུལ་རྫོངས་པ་དག་མང་པོ་ལ། །ཆོ་དབང་བསྐུར་
ཞབ་མང་པོ་འདྲི། །རྗེ་ལྷུང་བརྒྱུད་པར་ནི་ཞེས་གྲུང་། །སྟོབ་
ཐྱིན་དམ་པ་དག་གི་ནི། །དབང་ཕྱིན་མ་ཕྱིན་མི་བྱེད་པར། །སྐྱ་ལ་
གྱིར་དགོས་པ་ཡོད་དམ་ཅི། །ཕྱག་པར་དབང་བཞི་སྒྲུབ་ཐབ་
བྱས། །དེ་ཡང་སྙིང་འགྱུར་ཆེད་དུ་ནི། །རྣམ་པར་ཞེས་པ་[illegible]



ཚེ་རྒྱལ་བློན་བཀའ་ལ་བརྟེན། །བསྐུར་གཞིས་ཆེན་པོས་བསྐྱ་
བར་གྱུར། །དེ་ནས་ཞི་ཐེར་འབྲུག་པ་དང་། །ཁྱི་ཁག་རྒྱལ་
ཁབ་ཆེན་པོ་ཡི། །མི་སྣ་བློན་ཆེན་ཚུལ་གྱིས་བཀུར། །
གཞུང་ས་ནས་བཏང་བའི་སྣ་ནི། །བློ་མཁས་རྒྱན་ཕུན་རྣམ་
གཉིས་དང་། །ཁྲིན་གྱི་ལམ་རིགས་འཛིན་བྱེད་དང་། །ལྷོ་
པ་ཕ་དང་ཚུལ་ཁྲིམས་དང་། །རྟེན་དུ་རྒྱལ་པོ་ཆེན་པོ་རུ།།
མངལ་ཕུད་བོད་ཀྱི་ཕྱག་རྟགས་ཕུལ། །གསོལ་རས་ཀྱི་ཞིམ་
པ་ཡང་ཕྱུང་། །གངས་ཅན་རྒྱལ་ཁབ་ཕྱག་འབྲེལ་ཞེས།།
ཡི་གེ་གསེར་བྲིས་དག་ཀྱང་ཕྱུང་། །དེ་ནས་བློ་མཁས་རྒྱན་
ཕུན་གཉིས། །ཕྱག་རྟགས་བཀའ་ཤག་ནང་འབུལ་དུ་བཏང་།།
ཁལ་མིག་ཞེས་པ་[illegible]་གཉེ་དང་། །ཧུར་བོད་ཡུལ་དུ་ཆོས་གྲྭ་
གསར། །འཛུམ་ཚིག་གཞན་པ་ཅན་བྲིས། །མ་སྒྲིན་གྲྭ་ཞབ་
ཞལ་ཚེ་བས། །སྟོན་དུས་མ་དང་གསར་ཆོས་ཡིན། །སྤྱིར་
གུར་ཅན་ལ་མི་འཕྲོད་ཅེར། །བོ་ཡོན་ཚེ་རིང་བླ་འདི་ནས།།
གྲོགས་ཕྱས་སྤུན་ཀྱང་བྱུང་དབང་དང་། །རྒྱལ་བ་གཉིས་པ་
ལ་སོགས་པ། །དམ་ཆོས་ཕྱེར་སྤྱིན་འདི་ལ་ནི། །ཐོས་
བསམ་སྒོམ་གསུམ་བགྲོ་དགོས་དང་། །ལམ་གྱི་རིམ་པར་
སྨིན་དགོས་སོགས། །བཀའ་བསྟན་འགྱུར་པ་གསལ་བ་འཆི།།
རྒྱལ་དབང་མཆོག་གི་བཀའ་བསྒྱུར། །ཆོས་གྲྭ་ཚོགས་པའི་
དུས་ལ་སྨྲེས། །ཞེས་པའི་བཀའ་བཟང་ཡོད་ན་ཡང་། །
ཁལ་མིག་ཁ་ཅིར་བླ་མ་ནི། །འདེན་པར་བཞག་པ་ནང་ནི་ར་གྱི།

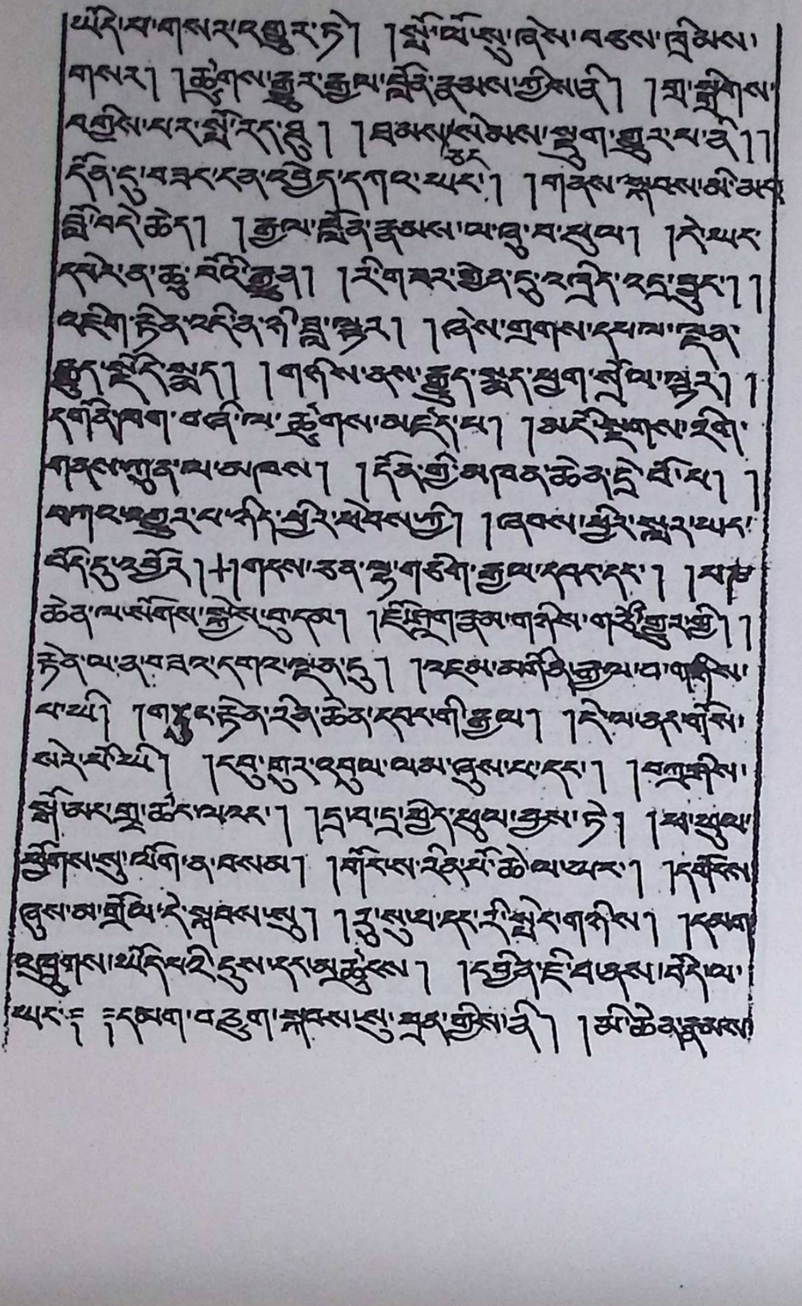




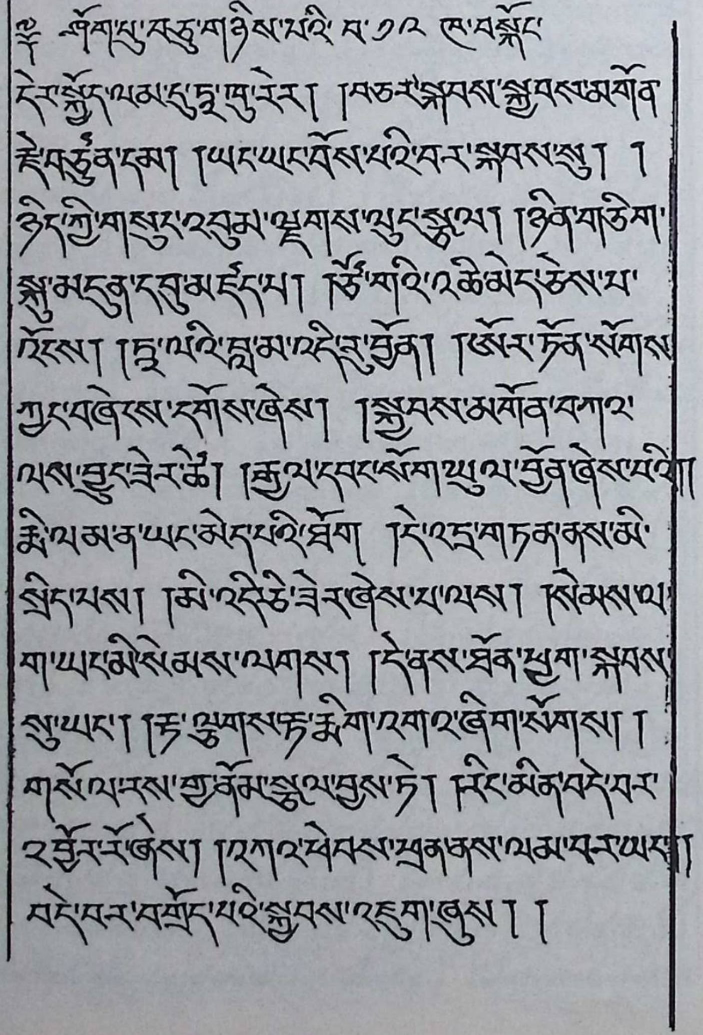


ཕྲུ་གསུམ

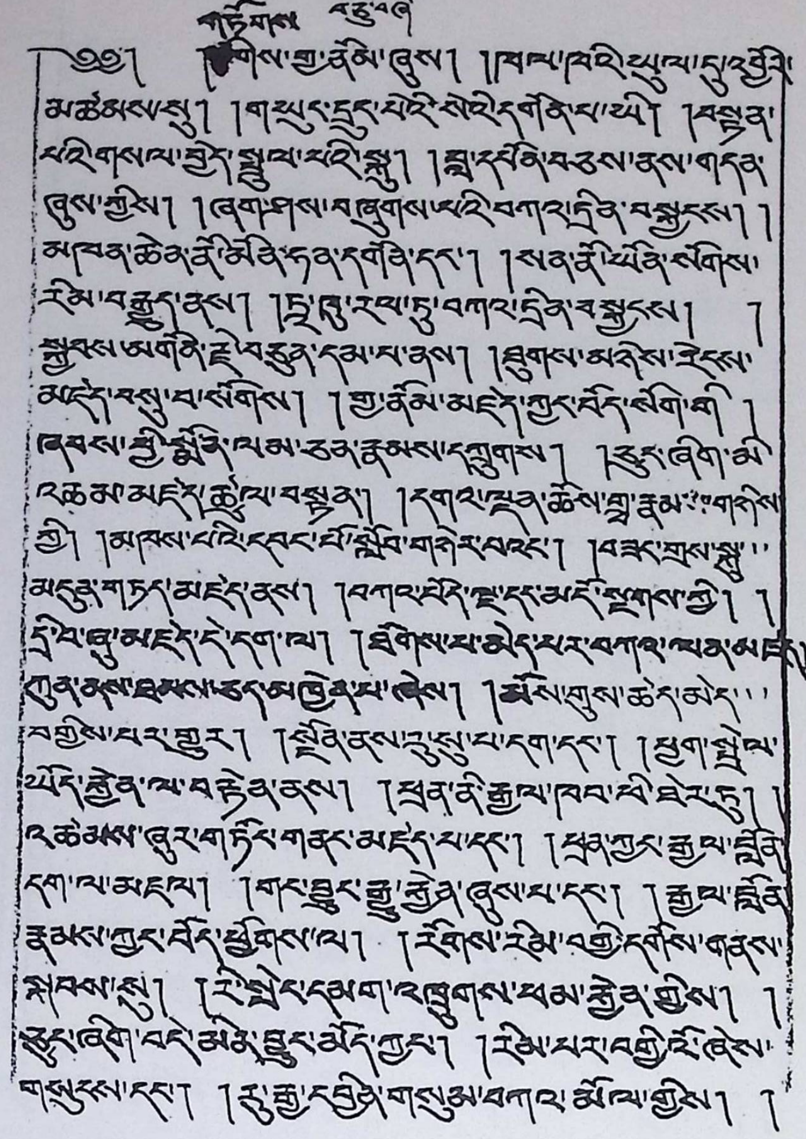
༡༡། །ལ་དེ་སྐད་ཞུས། །དབྱིན་ཇི་སྟོབས་འགྱུར་
ཆེ་བ་དང་། །བོད་པ་དམག་སྟོབས་མེད་པས་ན། །ཧོ་ལྷུགས་
ན་ཆེས་གྲང་མི་ཐུབ་བ། །ཚེ་རས་ཁྲུས་ལེགས་པ་མིན་ནམ་
ཞེས། །ཡང་ཡང་ཞུས་ཀྱང་མི་གསན་པ། །ཕྱག་པར་
ཆོས་སྐྱིད་པའི་ཁྲུལ་གྱིས། །དབུ་སྙིང་ཞུས་པ་འགལ་ཞེ་
ནས༑ ༑སྤྱིན་མེད་ཞེས་པ་ཡང་ཡང་སྒྲོགས། །རྒྱ་ཆེན་
ཡུལ་སྲུར་མ་གྲོན་པས། །མཁྱེན་རྒྱ་ཆེ་ཡང་གཟིགས་རྒྱ་ཆུང་།
སྤྱིན་བཤིག་བཤད་འདྲ་རྣམས་པ་བྲུང་། །དེ་སྐབས་ཕྱིན་གྱི་འཐ
ཚོད་ལ། །ཨ་རོལ་འབྱུང་ཚེ་བྲན་ལ་ནི། །ཐིས་གྲུང་
ལེགས་པ་མི་ཡོང་ནས། །འཁྱིད་མཚོ་མས་འབྲི་ཁྲུང་བསྐུ
དེ་སྐྱིལ། །བསམ་ནས་ཡིད་སྨྲ་ལོགས་གྲ་སྒྲིགས་གྱིས། །གཞུང་
ལའི་ཏམ་ཁྲམ་ཚུལ་ལ་ནི། །ཆེ་དཔྱལ་ལེགས་རྒྱང་ཅན་སྐྱེ་
ཡིས༑ ༑ཡོངས་མི་བ་གི་ནས་ཤིན་ཏུ་སྨྱུལ། །ཆུ་བསྐོར་བཙེ
བགི་བསྲུ་ཤུ་པ་ཡིས། །སྐན་བྱུལ་རི་སྐྱེ་སྦུག་ས་ནི། །
ཆུ་བསྐོར་བགོ་བའི་ཀ་དེ་པ་ཞིག །བཙྲིས་སྨུ་ལི་ཡོད་པའི་
སྐབས་ཞིག་ལ། །དབྱིན་དམག་ཁྱུགས་ཐམ་བཀྲལ་པ་དང་།
བོ་པལ་མཆོག་ནས་གྲུག་རེས་ཕེབས། །དེ་ལ་ལོག་ཕྱུལ་
ཕྱིན་པ་དང་། །ཅི་བྲུ་འགབ་པ་བཟང་ལེབས་པར། །བྲན་ནས
ལུས་སྐར་བདེ་ལྷ་རེ། །རྒྱལ་ལ་བཞུག་ནས་སྐྱིལ་ན་ནི། །
བཟང་ཞིག་ལུས་པ་ག་ལ་རྫུར། །དོན་ཀྱང་དགྲ་ཡི་ལག་
པ་རུ། །སྲིད་ནང་མི་ལེགས་དེ་ཡི་ཕྱིར། །ལུས་པས་འདི
ལུ་དེ་མིན་ཞེས། །ཕྱི་སྦིབས་གཏན་ནས་མི་འདུག་པ། །



ཡོད་པ་གསར་འགྱུར་ཏེ། །སློབ་ཕྲུ་ཞེས་བཅས་ཁྲིམས་
གསར། །ཚོགས་རྒྱུར་རྒྱལ་ཁྲིའི་རྣམས་ཀྱིས་ནི། །གྲ་སྒྲིགས་
བཀྲིས་པར་སྒྲོ་དང་ཐུ། །ཐམས་ཅད་སེམས་ཕྱུག་ཕྱུར་བ་ནི།།
དོན་དུ་བཟང་ངན་འབྱེད་དཀའ་ཡང་། །གཉིས་སྐབས་མི་མཐ
ཞི་བདེ་ཆེད། །རྒྱལ་ཁྲིའི་རྣམས་ལ་ཞུ་བ་ཕུལ། །དེ་ཡང་
དུས་ན་རྒྱུ་བོའི་རྒྱན། །རིགས་བཟང་ཕྱིན་དུ་འགྲེད་འདྲ་བྱུང་།།
འཇིག་རྟེན་འདི་ན་གི་རྙ་སྐར། །ཞེས་གྲགས་དཔལ་ལ་རྟེན་
རྒྱུ་རྗེ་དི་སྐད། །གཉིས་ནས་རྒྱུད་རྣམ་ཕྱུག་གྲོལ་བྱུར།།
དགེ་ཤེས་བག་བཞི་ལ་ཚོགས་མཛད་པ། །མདོ་སྔགས་རིག་
གནས་ཀུན་ལ་མཁས། །དེ་ཡི་མཁན་ཆེན་དྲི་བོ་པ། །
བཀའ་བསྒྱུར་པ་ནི་ཕྱིར་ཐེབས་ཀྱི། །ཞབས་ཕྱིར་སྐུར་ཡང་
སོ་དུ་འགྲེར། །+།གངས་ཅན་ལྟ་གཙིག་རྒྱལ་དབང་དང་། །པཎ་
ཆེན་ལ་སོགས་སྐྱེས་བུ་དམ། །རྫོགས་ལྡན་གནས་གཙོ་གཙུག་རྒྱན་གྱི།།
རྟེན་ལ་ནབ་བཟང་དགའ་ལྡན་དུ། །འཛམ་མགོན་རྒྱལ་བ་གཉིས་
པ་ཡི། །གསུང་རྟེན་རིན་ཆེན་དངས་གྱི་རྒྱལ། །དེ་ལ་ཞར་གཞིས་
མཐེ་བོ་ཡི། །དབུ་ཁྲར་འབུལ་ལམ་ཞུས་པ་དང་། །བཀྲ་ཤིས་
སྐྱེ་མར་བྲོ་ཚང་ལ་འཛར། །ཏྲ་བ་ཏྲ་སྦྱོར་ཐུལ་ཀྱིས་ཏེ། །ས་སྐྱོང་
སྐྱོགས་སུ་ཡོག་ན་བསམ། །གོང་ས་རིན་པོ་ཆེ་ལ་ཡང་། །དབོན་
ཞུས་མ་བློ་ཡི་རེ་སྐབས་སུ། །ཏུ་སུ་དང་རི་སྤྲེལ་གཏིས། །དམག་
འཁྲུགས་ཡོད་པའི་དུས་དང་ལྷ་ཚོགས། །དབྱིན་ཇི་བཅས་བོད་ལ་
ཡར༑ ༑དམག་བཙུག་གནས་སུ་བྱང་ཁྲིས་ན། །མི་ཆེན་རྣམས

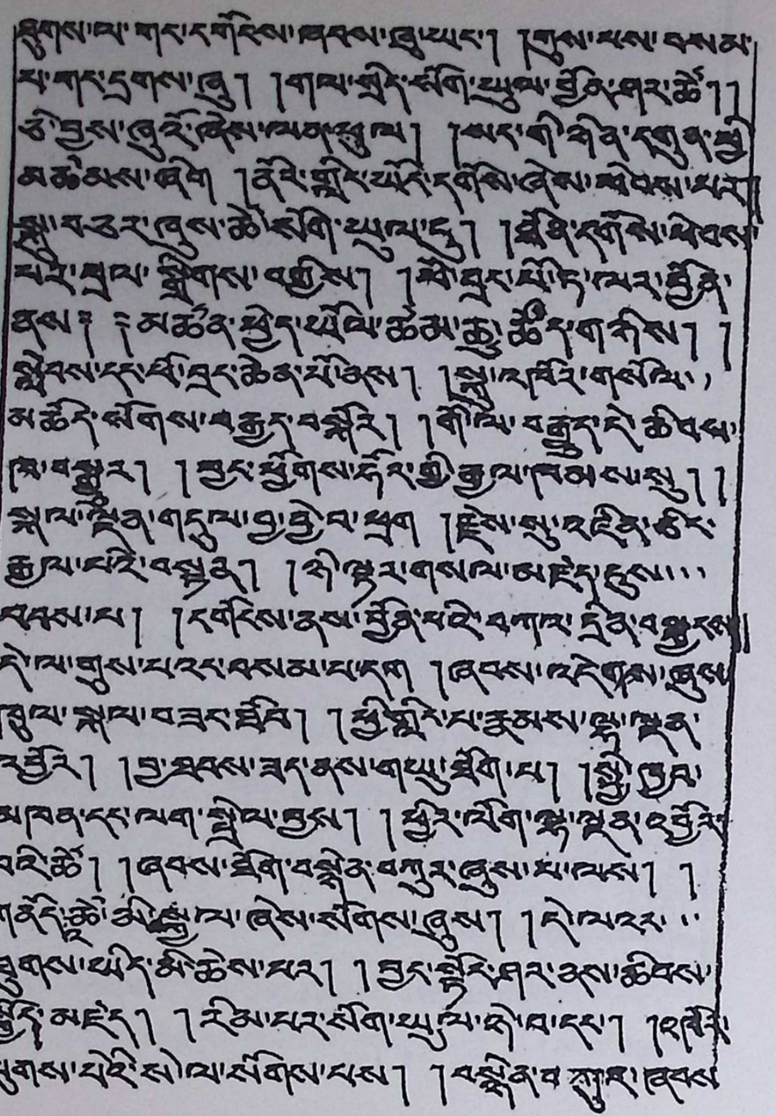


༄ ཤོག་ལྷུ་རྡུ་གཉིས་པའི་ བ་༡༢ ལེ་བསྐོང་
དེར་སྐྱོད་ལམ་དུ་ཧྲ་ཁྱུ་རེར། །བཙར་སྐབས་སྐྱབས་མགོན
རྗེ་བཙུན་དམ། །ཡང་ཡང་བཞེས་པའི་བར་སྐབས་སུ། །
ཉིད་ཀྱི་གསུང་འབུམ་ལྷགས་ལུང་སྩལ། །ཞིབ་གཅིག་
སྐུ་མདུན་དབུམ་ཛད་པ། །ཚོ་གའི་འཆི་མེད་ཅེས་པ་
ཀོངས། །ཧྲུ་ལའི་བླ་མ་འདི་ནི་བྱོན། །ཡོར་ཏོན་སོགས
ཀྱང་བཞེངས་དགོས་ཞེས། །སྐྱབས་མགོན་བཀའ་
ལས་བྱུང་ཞེར་ཆེ། །རྒྱལ་དབང་སོག་ཡུལ་བྱོན་ཞེས་པའི།།
རྒྱ་ལ་མཉན་ཡང་མེད་པའི་ཐོག །དེ་འདྲ་གཏན་ནས་མི་
གྲིད་པས། །མི་འདི་ཙེ་ཟེར་ཞེས་པ་ལས། །སེམས་ལ་
ག་ཡང་མི་སེམས་ལགས། །དེ་ནས་ཐོན་ཕྱག་སྐབས་
སུ་ཡང་། །རྗེ་ལུགས་རྗེ་རྒྱིག་འགའ་ཞིག་སོགས། །
གསོལ་ཕ་རས་གྱི་ཞོམ་རྒྱལ་ཐུས་ཏེ། །མི་ང་མིན་བདེ་བར་
འགྲོར་ཞེས། །འཀའ་ཕེབས་ཐུན་ནས་ལམ་བར་ཡང་།།
བདེ་བར་བསྐྱོད་པའི་སྐྱབས་འཇུག་ཞུས། །

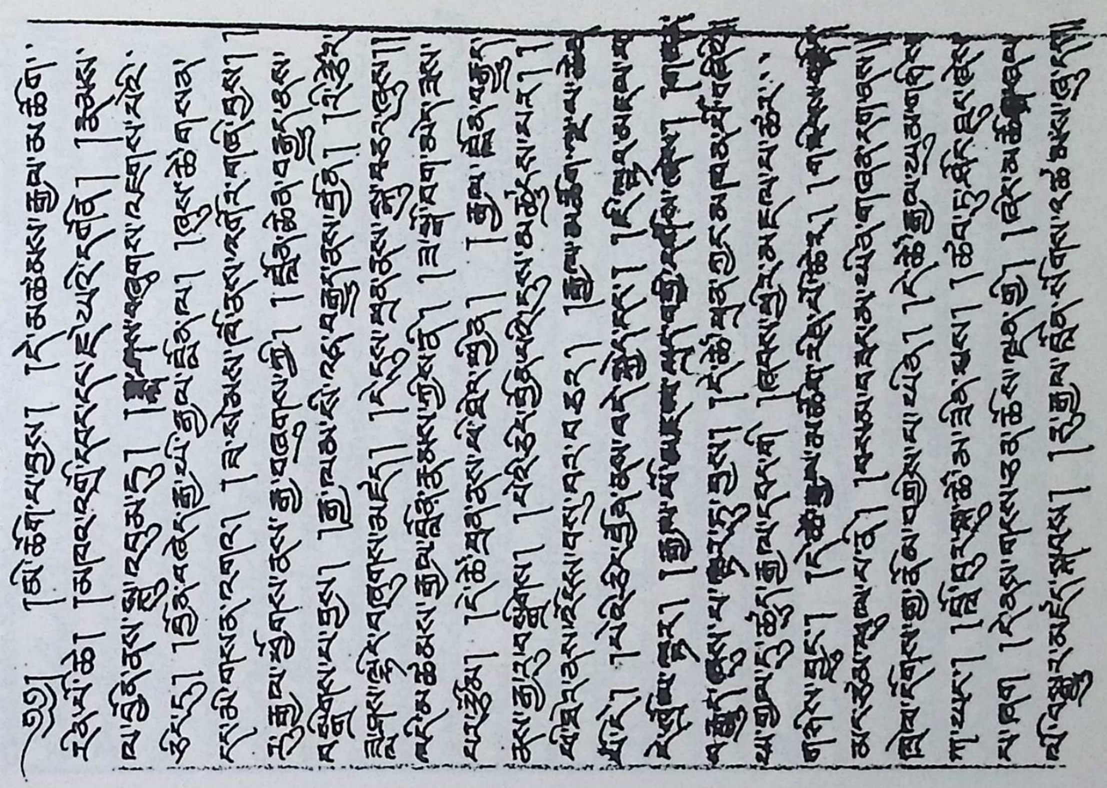


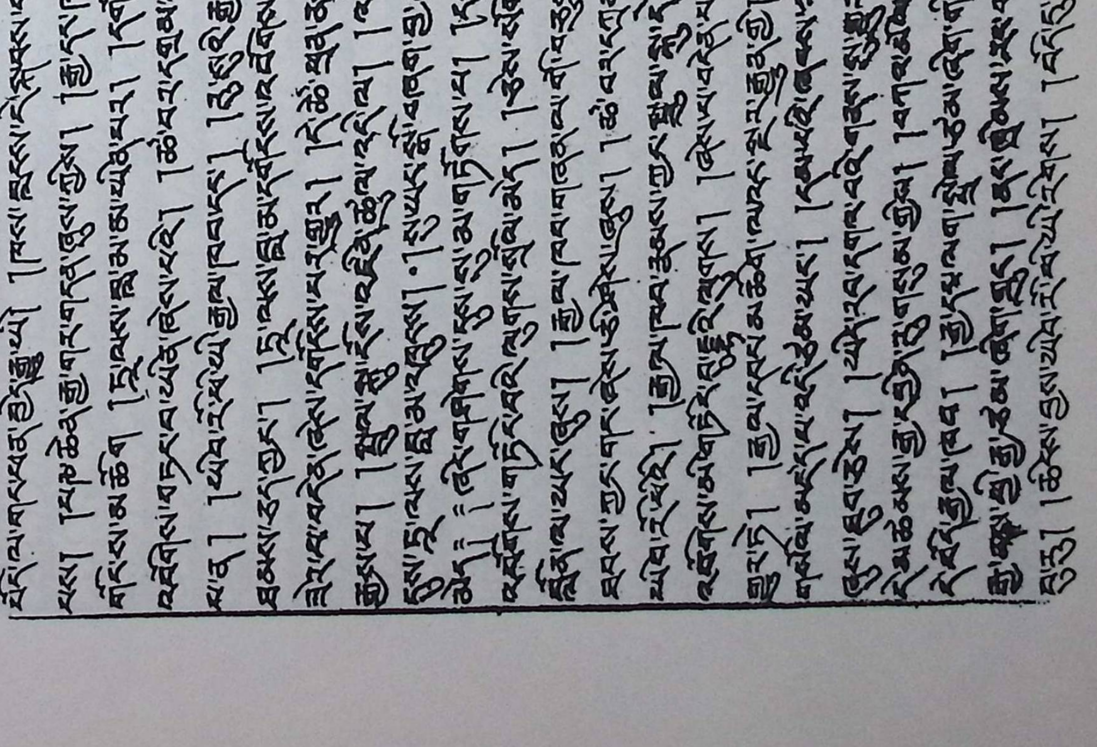
གཏོར་མ བཅུ་བཞི

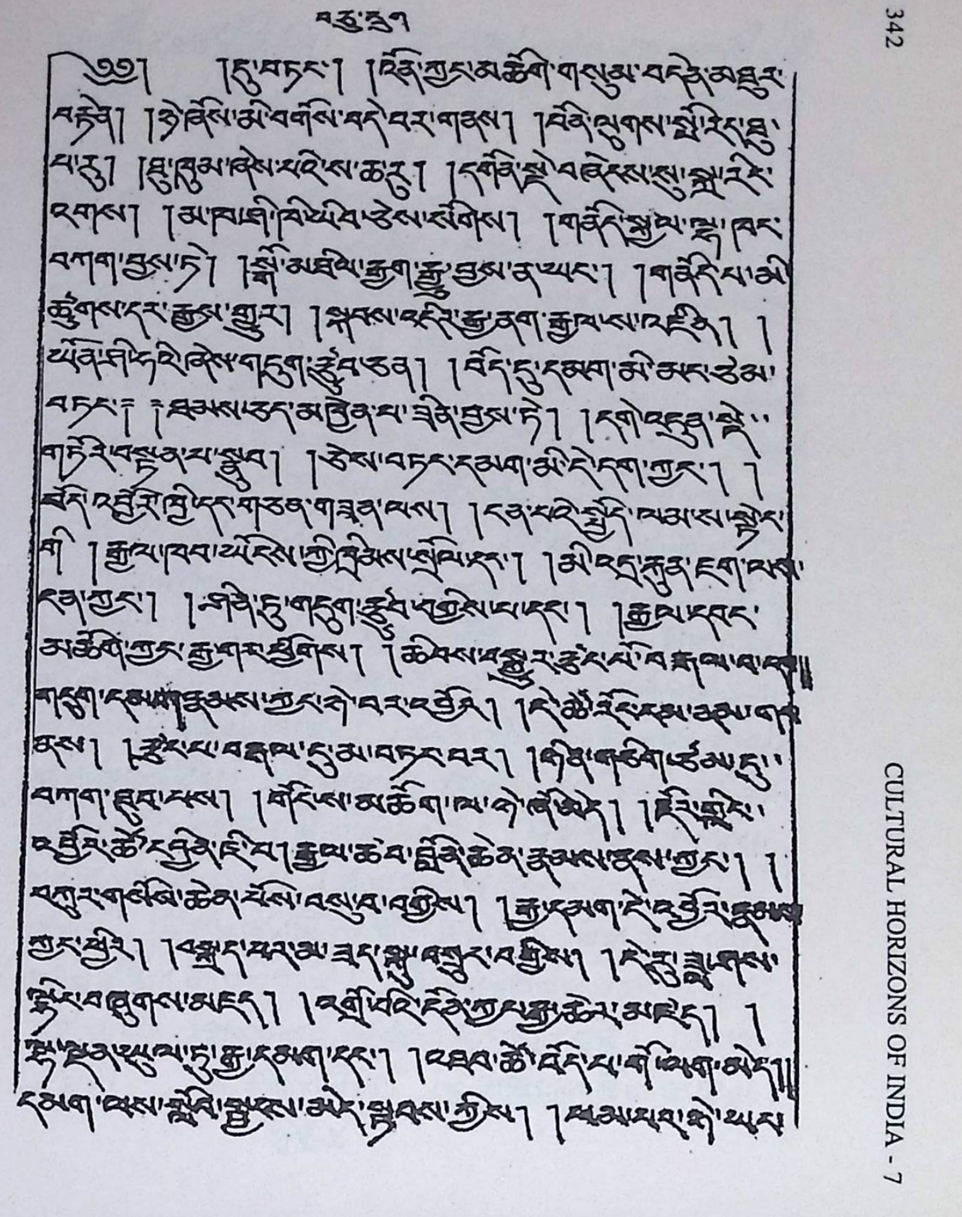
༡༧། གིས་གྲུ་འཛིན་ཞུས། །ཁམ་ཁའི་ཡུལ་དུ་འཁྲུངས་
མཚམས་སུ། །གསུང་དྲུང་པའི་སོ་ཏེ་དགོན་པ་ཡི། །བསྟན་
པའི་གསལ་བྱེད་སྤྲུལ་པའི་སྐུ། །སྣ་དབོན་བཙུན་ནས་གདན་
ཞུས་ཀྱིས། །ཞབས་ཀས་བཞུགས་པའི་བཀའ་དྲིན་བསྐྱངས། །
མཁན་ཆེན་ནོ་མིན་ཧན་དགོན་དང་། །སན་ནོ་ཡོན་སོགས་
རིམ་བརྒྱུད་ནས། །ཧི་ཁྲུ་རབ་ཏུ་བཀའ་དྲིན་བསྐྱངས། །
སྐྱབས་མགོན་རྗེ་བཙུན་དམ་པ་ནས། །ཐུགས་མཉེས་རྟེན་
མཛད་བསྒྲུ་བ་སོགས། །གུ་ཤྲཱི་མཛད་ཀྱང་བོད་ཞིག་གི །
ཞབས་ཀྱི་སྨོན་ལམ་ཅན་རྣམས་དགུགས། །རྒྱང་ཞིག་མི
འཚམ་མཛད་ཚུལ་བསྟན། །དགའ་ལྡན་ཆོས་གླུ་རྣམ་ཿཿགཞིས
ཀྱི། །མཁས་པའི་དབང་པོ་སློབ་གཉེར་པའང་། །བཟང་གྲགས་སྐུ་
མཆེད་གཉིས་མཛད་ནས། །བཀའ་པའི་ལྷ་དང་མདོ་སྔགས་ཀྱི། །
དྲི་བ་ཞུ་མཛད་དེ་དག་ལ། །ཐོགས་པ་མེད་པར་བཀའ་ལན་མཛད།
ཀུན་ནས་ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པ་ཞེས། །ཡོངས་གྲགས་ཚད་མེད་
བཀྲིས་པར་གྱུར། །སློབ་ནས་ཧུ་སྲུ་པ་དག་དང་། །ཐུགས་སྤྲུལ་
ཡིད་བྱིན་ལ་བརྟེན་ནས། །ཁྲན་ནི་རྒྱལ་ཁབ་ཕོ་བྲང་དུ། །
འཚམས་ཞུར་གཏོང་གནང་མཛད་པ་དང་། །སྤྱན་ཀུང་རྒྱལ་བློན་
དག་ལ་མཛད་ལ། །གང་བྱུང་ཆུ་བྱིན་ཞུས་པ་དང་། །རྒྱལ་བློན་
རྣམས་ཀུང་བོད་ཕྱོགས་ལ། །དོགས་རིམ་འགྲོ་དགོས་གནང་
སྐབས་སུ། །རྗེ་སྤྱི་དམག་འཁྲུགས་ཐམ་སྤྱིན་གྱིས། །
སྒུང་ཞིག་བར་མེ་འབྱུང་མོད་ཀྱང་། །རིམ་པར་འགྲོ་རུ་ཞེས་
གསུངས་དང་། །རྟ་རྒྱ་དབྱིབས་གསུམ་བཀའ་མོལ་གྱིས། །



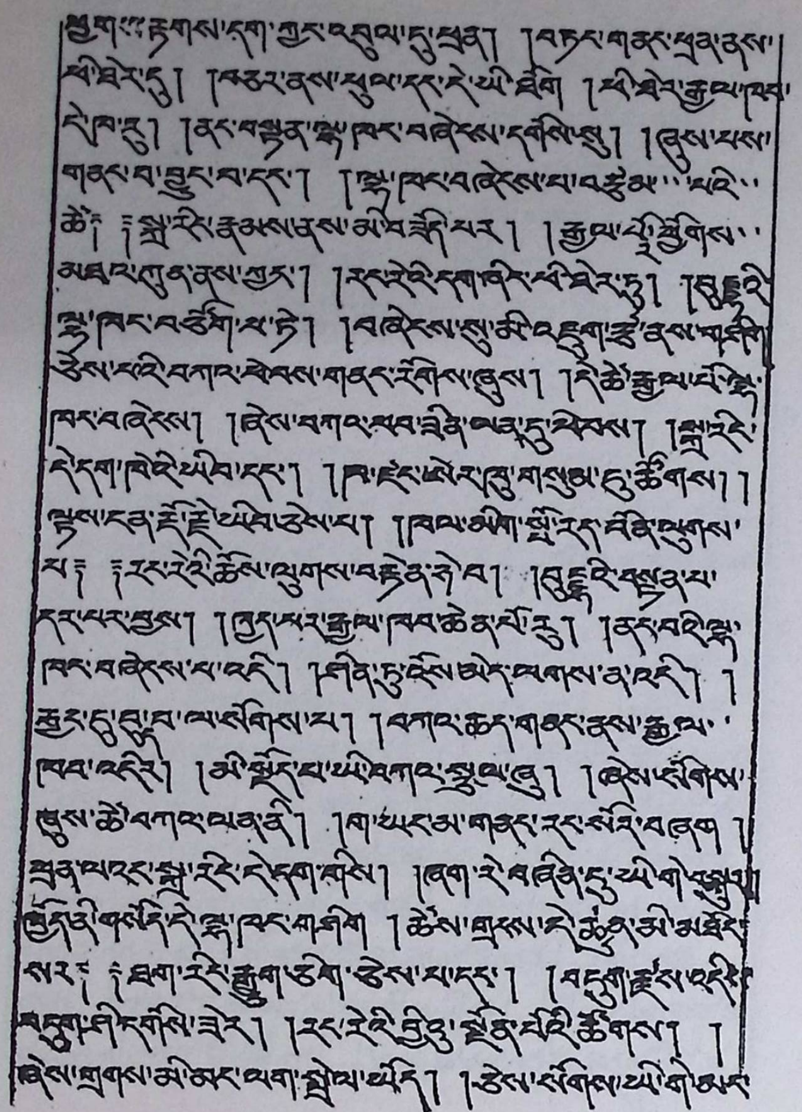
ཐུགས་ལ་གང་དགོངས་ཞབས་ཞུ་ཡང་། །ཀུན་ལས་ནམ་མ
པ་གང་དྲགས་ཞུ། །གལ་སྲིད་སོག་ཡུལ་ཕྱིན་ཤར་ཚེ། །
ཅི་བྱས་ཞུར་ཞེས་ལམ་ཞུ་ལ། །སང་གི་ཞེན་དགུན་ཀྱི
མཚམས་ཞིག །ཞི་བ་སྐྱིད་པའི་དགོན་ཞེས་མཆོད་པར
སྐུ་བཅར་ཞུས་ཚེ་སོག་ཡུལ་དུ། །ཕྱིན་དགོས་ཞབས་
པའི་བྲལ་སྒྲིགས་འགྲེས། །སོ་བྲུས་ཡིད་ལར་ཕྱིན་
ནས། ། མཆེན་སྤྱོད་ཡུལ་ཆེམ་ཆུ་ཚོ་པ་གཞིས། །
སྐྱབས་དང་ཕོ་བྲང་ཆེན་པོ་ཞེས། །བླ་ཁྲིའི་གསོལ་,
མཆོད་ཞིག་ལ་བརྒྱུད་བསྐོར། །གཞི་ལ་བརྒྱུད་དེ་ཚེ་བལ
ཁ་བསྒྱུར། །བྱང་ཕྱོགས་དོར་གྱི་རྒྱལ་ཁམ་ལ་སྐྱུ། །
སྐལ་ལ་སྟོན་གདུལ་བྱ་ཆེ་བ་ཕྲག །རྗེས་སུ་འཛིན་ཅིང་
རྒྱལ་པའི་བསྟན། །སེ་རྟ་ར་གཞལ་ལ་མཇེད་ཕྱུལ་..
བདམས་པ། །དགོངས་ནས་ཕྱིན་པའི་བཀའ་དྲིན་བསྐྱངས།
དེ་ལ་གྲུས་པ་འདས་ནམ་མ་པ་དག །ཞབས་འདེགས་ཕྱུལ
ཕྱུལ་སྐལ་བཟང་ཐོབ། །གྲི་སྐྱིད་པ་རྣམས་ལྷ་ལྟར
འཁྱེར། །ཏ་ཐབས་ཟད་ནས་གཡུ་ཐིག་པ། །སྤྲུལ་སྐུ
མཁན་དང་ལག་བྲེལ་བྱས། །ཕྱིར་ལོག་ལྷ་ལྡན་འགྲོ
བའི་ཚེ། །ཞབས་ཐོག་བསྐྱོར་བཀུར་ཞུས་པ་ལས། །
གཉེར་ཚེ་མི་རྒྱལ་ཞེས་སོགས་ཞུས། །དེ་ལ་འདར་..
ཐུགས་ཡིད་མི་ཚིམ་པར། །བྱང་སྤྱིར་ཤར་ནས་ཚིགས
ཕྱིར་མཛད། །རིམ་པར་སོག་ཡུལ་ཁེ་བ་དང་། །འཁོར
ཞུགས་པའི་སོ་ལ་སོགས་པས། །བསྟེན་བ་སྐུར་ཞབས

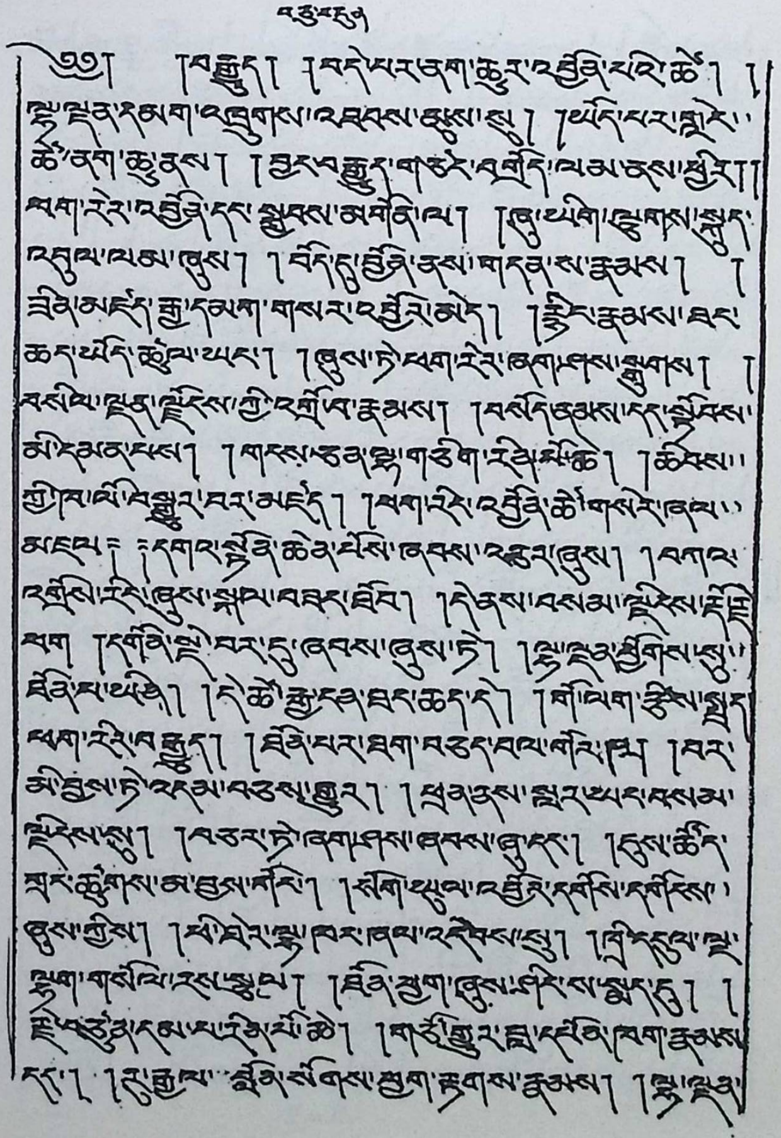






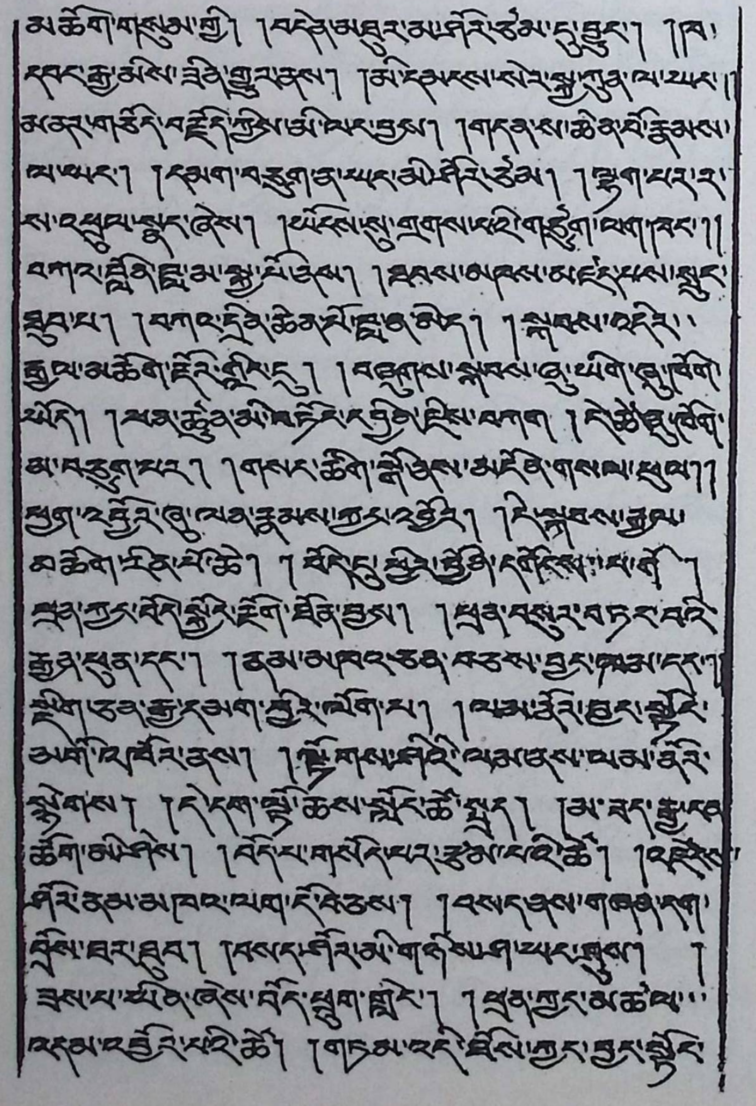
བཅུ་བདུན



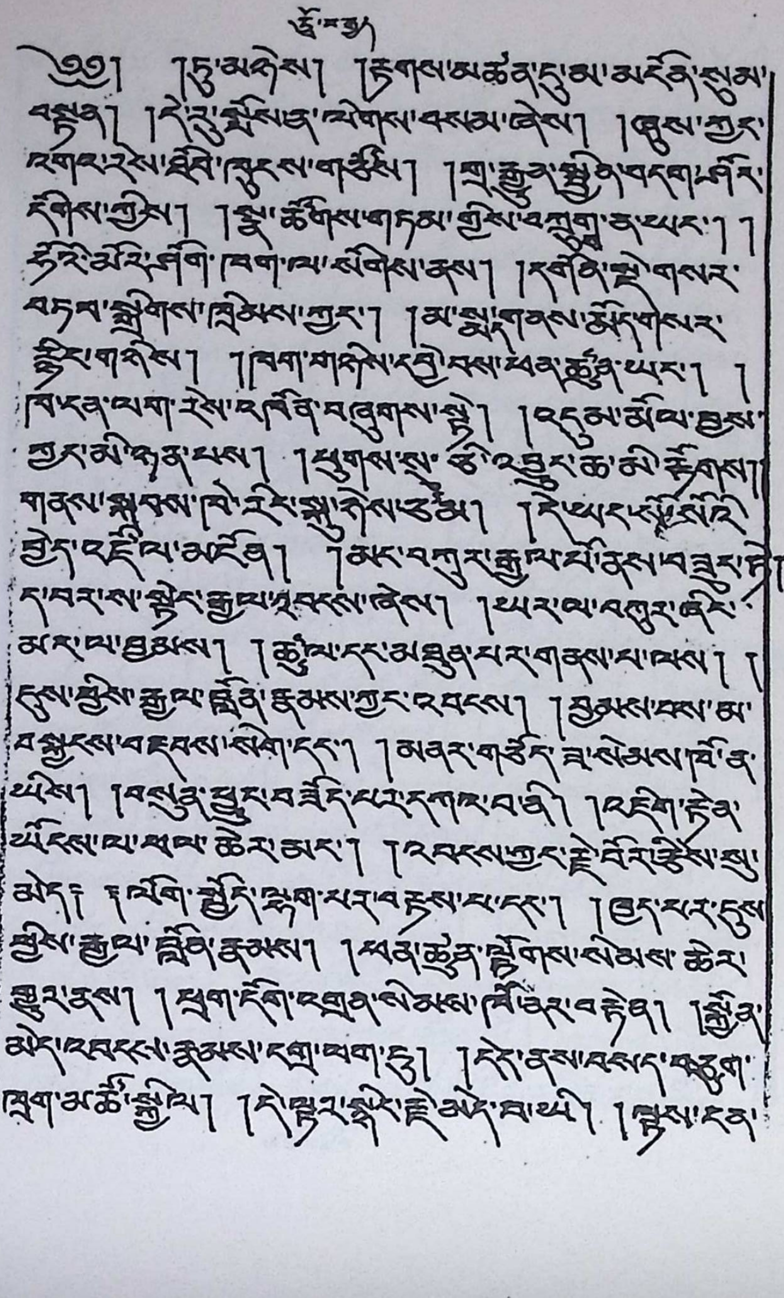


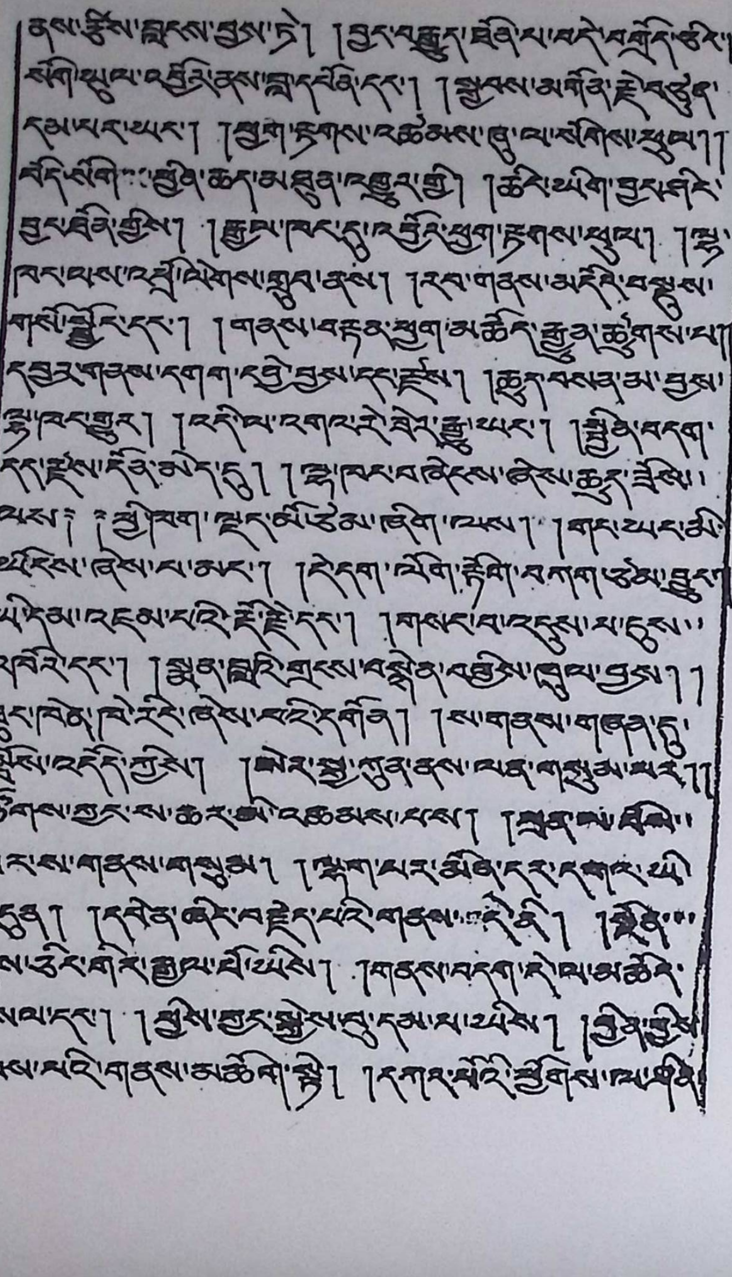
བཅུ་བདུན

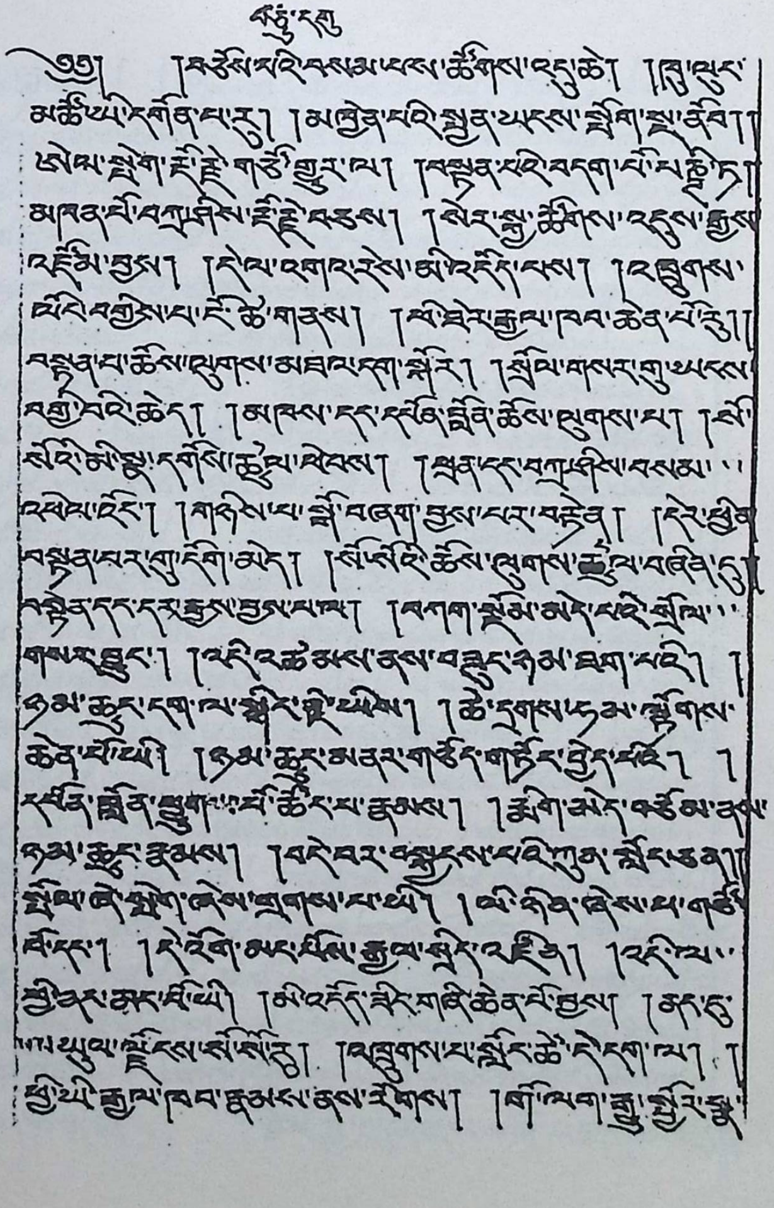
༄༅། །བརྒྱུད། །བདེ་པར་ནག་ཆུར་འབྲིན་པའི་ཚེ། །
ཧཱུྃ་རྗེན་དམག་འཁྲུགས་པ་འཐབས་རྩུས་སྦུ། །ཡོད་པར་བསྐྱེར།།
ཚེ་ནག་ཆུ་ནས། །བྱང་བརྒྱུད་གཅིར་བགྲོད་ལམ་ནས་བྱུར།།
ཕག་རེར་འབྲིན་དང་སྐྱབས་མགོན་ལ། །ལྷུ་ཡིག་ལྷགས་སྐྱུར་
འབུལ་ལམ་ཞུས། །བོད་དུ་འབྲིན་ནས་གདན་ས་རྣམས། །
ཟེན་མཛད་རྒྱ་དམག་གསར་འབྲིར་མེད། །རྗེ་རྣམས་ཐང་
ཆད་ཡོད་ཚུལ་ཡང་། །ཞུས་ཏེ་ཕག་རེར་ཞག་ཁགས་བསྒུགས། །
བསོལ་ལྷན་རྫོང་ས་ཀྱི་འགྲོ་བ་རྣམས། །བསོད་ཚམས་དང་སྨོནས་
མི་དམན་པས། །གསར་ཅན་ལྷ་གཅིག་རིན་པོ་ཆེ། །ཆོས་ས།།
གྱི་པ་ལི་བསྒྱུར་བར་མཛད། །ཕག་རེར་འབྲིན་ཚེ་གསེར་ཞལ།།
མཇལ༔ ༔དགའ་སྟོན་ཆེན་པོས་ཞབས་འཚུར་ཞུས། །བཀའ་
འགྲོས་རིས་ཞུས་སྐལ་བཟང་ཐོབ། །དེ་ནས་བསམ་ལྷུངས་རྗེ་བྲ་
ཕག །དགོན་ལྷོ་བར་དུ་ཞབས་ཞུས་ཏེ། །རྗེ་རྗེ་ན་ཕྱིགས་སུ།།
ཐོན་པ་ཡིན། །དེ་ཚེ་རྒྱ་དང་ཐང་ཆད་དེ། །གོ་ཡིག་རྩིས་ཕྲད
ཕག་རེར་བརྒྱུད། །ཐོན་པར་ཐག་བཅད་བཞི་བཅུ་ཁ། །བར་
མི་བྲུས་ཏེ་འདམ་བཅས་ཕྱུར། །ཐྲན་ནས་སྐྱུར་ཡང་དམས་མ་
རྫོངས་སུ། །བཅར་ཏེ་ཞག་ཁགས་ཞབས་ཞུ་དང་། །དུས་ཚོད་
སྐར་ཚུགས་མ་ཐུབ་གོར། །སོག་ཡུལ་འབྱིར་དགོས་དགོངས།
ཞུས་ཀྱིས། །ས་ཐེར་སྐྱ་ཁར་ཞལ་འཇེབས་སུ། །བྱེ་དུལ་ལྷ་
ཕག་གསོལ་རས་སྐྱེལ། །ཐིན་ཐུག་ཞུས་ཤིར་ས་སྨར་དུ། །
རྫོང་རྩེ་མ་དམ་པ་འབྲས་ཡེ་ཆེ། །གཙོ་སྐྱུར་བླ་དཔོན་ཁག་རྣམས
དང་། །ན་རྒྱལ་ ཞིག་སོགས་ཕྱག་རྟགས་རྣམས། །ལྷ་ལྡན་



མཆོག་གསུམ་གྱི། །བདེན་མཐུར་མཁྱེན་ཚམ་དུ་ཕྱུང་། །ཁ་
དབང་རྒྱ་མིས་ཟིན་བྲུབ་ནས། །མི་དམངས་སེར་སྐྱ་ཀུན་ལ་ཡང་།།
མནར་གཅོད་བརྗོད་ཀྱིས་མི་ཁར་བྱས། །གདན་ས་ཆེན་པོ་རྣམས
ལ་ཡང་། །དམག་བརྡུག་ན་ཡང་མི་ཤེར་ཚམ། །སྤྱག་པར་ར
ས་འཕྲུལ་སྣང་ཞེས། །ཡོངས་སུ་གྲགས་པའི་གཙུག་ལག་ཁང་།།
བཀའ་གློན་ཁྲི་མ་སྐྱ་པོ་ཞེས། །ཐབས་མཐས་མཛད་པས་སྒྲུང་
སྐྱབ་པ། །བཀའ་དྲིན་ཆེན་པོ་ལྷན་ཆེད། །སྐབས་འདིར་
རྒྱལ་མཆོག་རྗེ་ར་སྒྲིང་དུ། །བཞུགས་སྐབས་ཀུ་ཡིག་སྒྲུབ་ཐོག་
ཡོད། །ཕན་ཚུན་མི་ཁྲ་རྗེར་དབྱེ་ཟེར་བཀག །དེ་ཚེ་རྒྱ་ཐོག
མ་བསྒྲུབ་པར། །གསར་ཆེན་ཞི་ཞེས་མཛེད་གསལ་སྟུལ།།
ཕྱག་འབྲིར་ཞུ་ལན་རྣམས་ཀྱང་འབྱོར། །དེ་སྐབས་རྒྱལ
མཆོག་ཁྲིམ་པོ་ཆེ། །བོད་དུ་ཕྱིན་ཕྱིན་དགོངས་པ་ཡོ། །
ལྷན་ཀྱང་བོད་སྒྲིར་རྗེག་ཐོབ་བྱས། །ཐུན་བསྐུར་བཏང་བའི
རྒྱན་སྦུན་དང་། །ཐམ་མཁར་ཅན་བཅས་བྱང་ཁམས་དང་།།
རྗེག་ཅན་རྒྱ་དམག་ཕྱིར་ལོག་པ། །ལམ་ཐོན་ཐང་སྐྱིད
མགོ་འཕོར་ནས། །རྩེ་གསེས་ཞིའི་ལམ་ནས་ལམ་ནི
སྐྱེགས། །དེ་དག་སྐྱི་ཆས་སྒྲིད་ཚོ་སྤྲད། །མ་ནང་རྒྱ་དབ
ཚོག་མི་ཤེས། །བོད་པ་གསོད་པར་རྩོམ་པའི་ཚེ། །འཇིགས
ཤིར་ནམ་མཁར་ལག་རི་ཞིབས། །འབྲད་ནས་གཞན་དག
ཤེས་ཐར་ཐུབ། །བསད་ཤོར་མི་གཞིས་ཤི་ཡང་ཕྱུས། །
རྣམས་པ་ཡིན་ཞེས་བོད་སྒྲུག་བསྐྱེར། །ཕྲིན་ཀྱང་མཆོད་
འདམ་འབྲིར་པའི་ཚེ། །གཏམ་འདི་ཐོས་ཀྱང་ཐུར་སྐྱིད

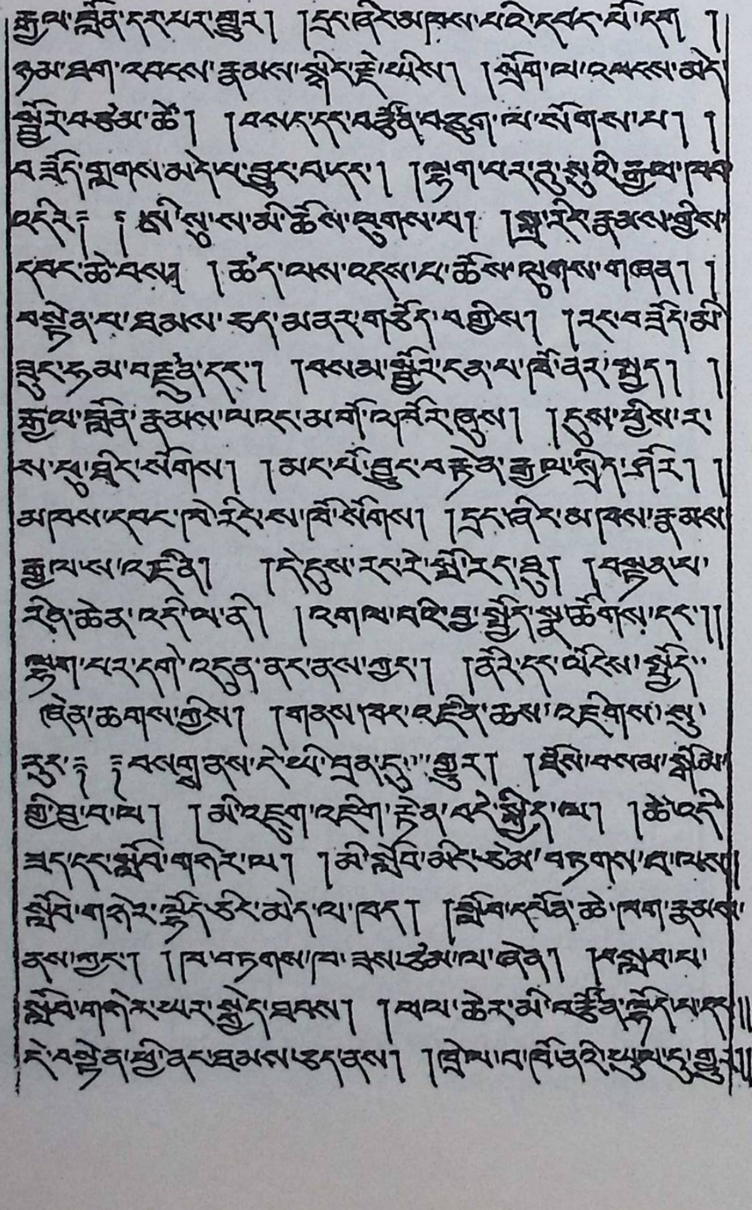




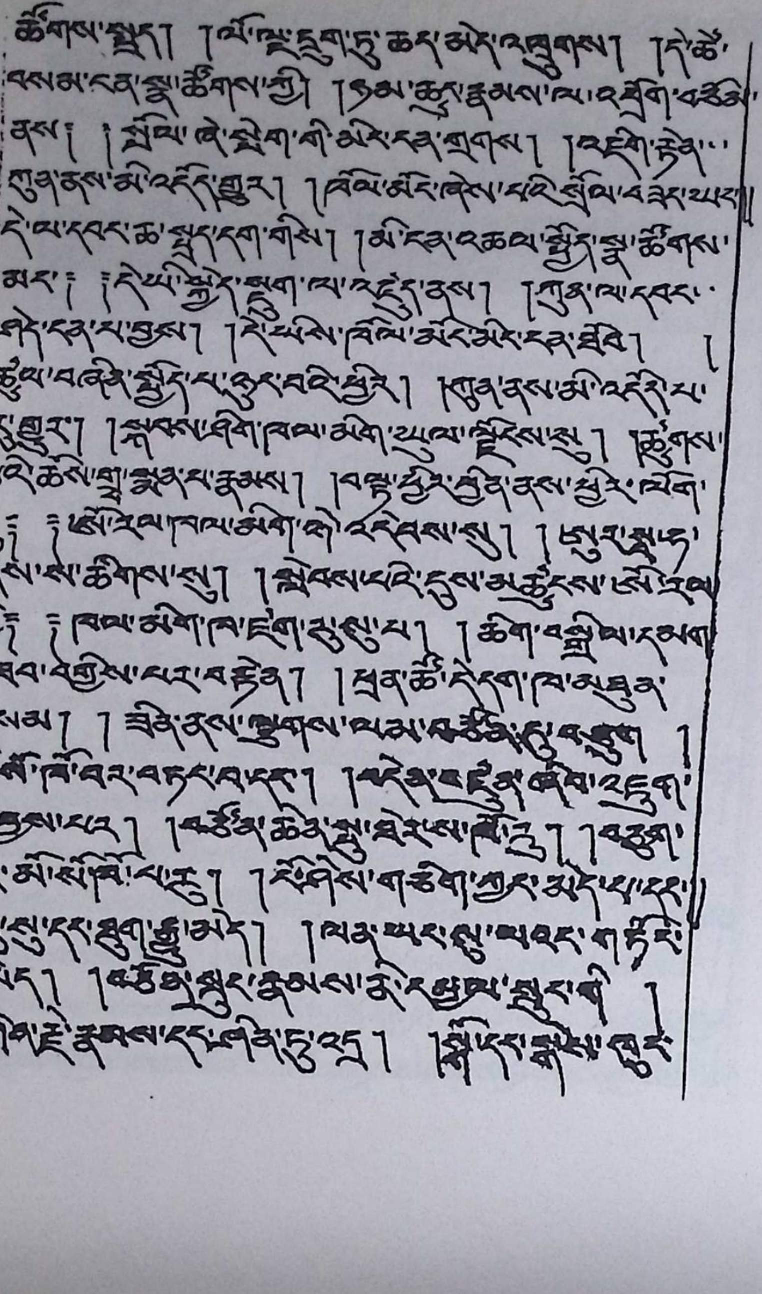


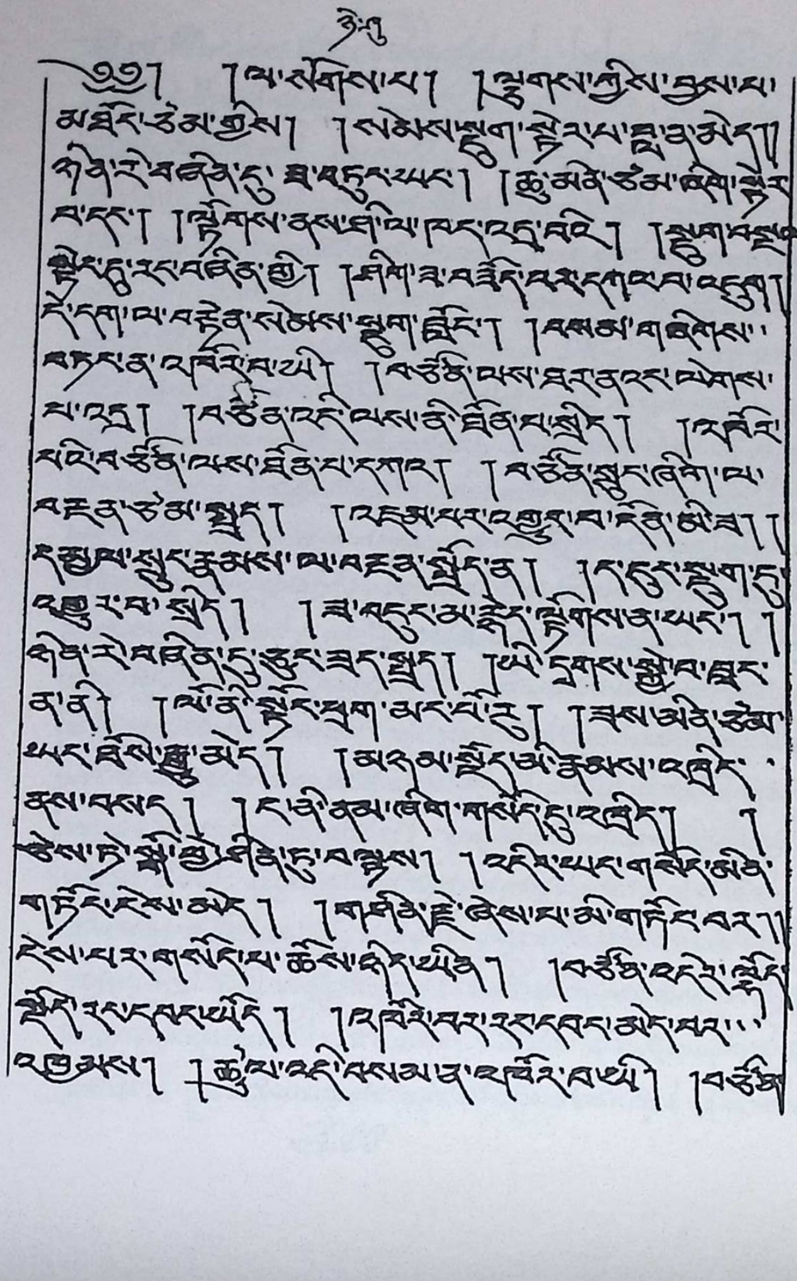
བསྟོད་དགུ

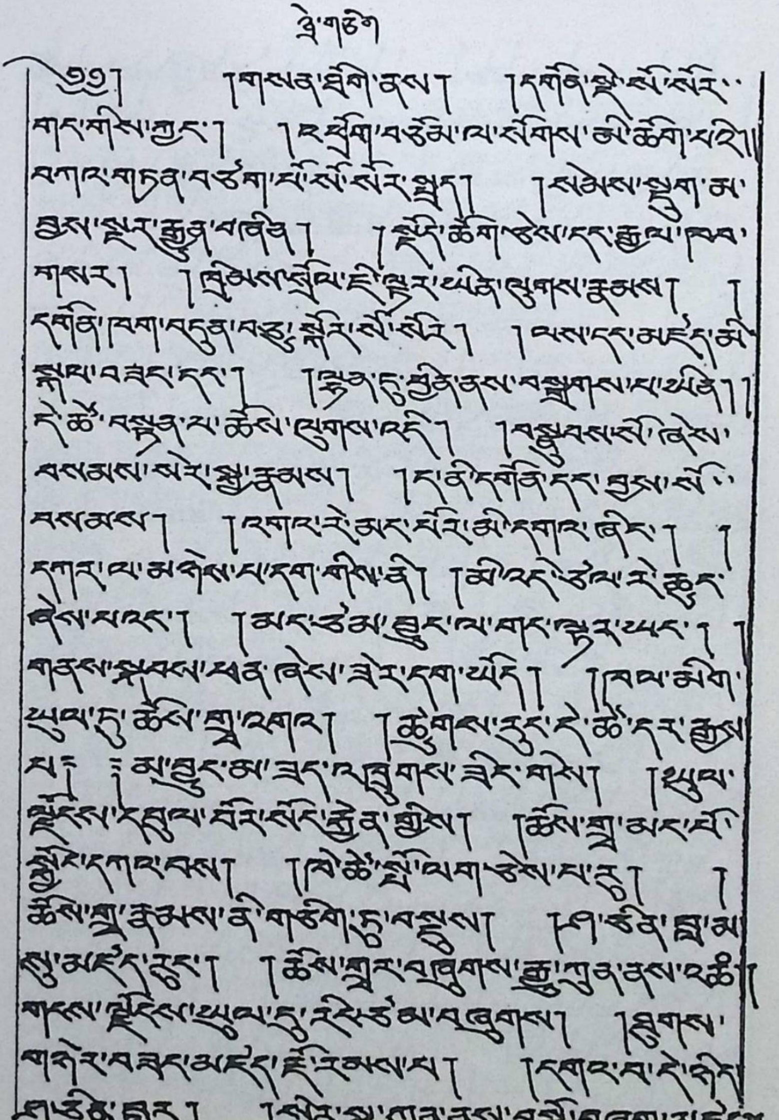
༄༅། །བརྩོམ་པའི་ནམ་མཁའ་ཚོགས་འདུ་ཆེ། །བྱེ་ལྷུང་
མཚོ་ཡི་དགོན་པ་རུ། །མཁྱེན་པའི་སྤྱན་ཡངས་གྲོག་སྣ་ཉིན།
ཨེལ་སྤྱེག་རྡོ་རྗེ་གཙོ་གྱུར་ལ། །བསྟན་པའི་བདག་པོ་མཧོ་ཏ།
མཁན་པོ་བཀྲ་ཤིས་རྡོ་རྗེ་བཙན། །སེར་སྐྱ་ཚོགས་འདུས་རྒྱས
འཛོམ་བྱས། །དེ་ལ་དགའ་རེས་ཨོ་འདོད་པས། །འཕྲུགས་
པོའི་བགྲེས་པ་དེ་ཚེ་གནས། །སེ་ཐེར་རྒྱལ་ཁབ་ཆེན་པོ་རུ།
བསྟན་པ་ཆོས་ལུགས་མཐའ་དག་སྐོར། །སྲོལ་གསར་གྱུ་ཡངས
བསྒྲོ་བའི་ཚེད། །མཁས་དང་དཔོན་སློབ་ཆོས་ལུགས་པ། །སོ
སོའི་མི་སྡེ་དགོས་ཚུལ་ཞེས། །ཕན་དང་བཀྲ་ཤིས་བསམ་··
འཕེལ་ཆེར། །གཉིས་པ་བློ་བཞག་བྱས་པར་བརྟེན། །དེར་ཕྱིན
བསྟན་པར་གྱུར་རོ་མེད། །སོ་སོའི་ཆོས་ལུགས་རྒྱལ་བཞིན་དུ།
བསྟེན་དང་དར་རྒྱས་བྱས་པ་ལ། །བཀག་སྡོམ་མེད་པའི་སྲོལ··
གསར་བྱུང་། །འདི་འཚམས་ནས་བརྒྱུད་ཉམ་ཐག་པའི། །
ཉམ་ཆུང་དག་ལ་སྐྱོར་བ་ཡིས། །ཚེ་དྲགས་ཏམ་སྐྱོགས
ཆེན་པོ་ཡི། །ཉམ་ཆུང་མཐར་གཙོད་གཏོང་བྱེད་པའི། །
དཔོན་སློབ་ཕྱུག་··པོ་ཚོང་པ་རྣམས། །མིག་མེད་བཙོམ་ནས
ཉམ་ཆུང་རྣམས། །བདེ་བར་བསྐྱངས་པའི་ཀུན་སློབ་ཅན།
སྤྱིལ་ཞི་སྤྱོག་ཞེས་གྲགས་པ་ཡི། །ལེ་ནིན་ཞེས་པ་གཙོ
བོ་དང་། །རེ་ཝོལ་མང་པོས་རྒྱལ་སྲིད་འཛིན། །འདི་ལ··
སྤྱི་ཚོར་ཀྲང་པོ་ཡི། །མི་འདོད་ཞིང་གཞི་ཆེན་པོ་བྱས། །ཆར་དུ
··ཡུལ་ལྡེང་དས་སོ་སོར་རུ། །འབྱུགས་པ་སྐོར་ཚེ་དེ་དག་ལ། །
སྤྱི་ཡི་རྒྱལ་ཁབ་རྣམས་ནས་ཇི་གས། །གོ་ལོག་རྒྱ་སྤྱིར་སྣ



རྒྱལ་བློན་དར་པར་གྱུར། །དྲང་ཞིང་མཁས་པའི་དབོན་པོ་དག །
ཉམ་ཐག་འཕངས་རྣམས་སྐྱོར་རྗེ་ཡིས། །སྲོག་ལ་འཁྲུངས་མེད
སྤྱིར་བཅོམ་ཆེ། །འཕར་དང་བཙོན་བརྡུག་ལ་སོགས་པ། །
བཟོད་སྨགས་མེད་པ་བྱུང་བཏང་། །སྤྱག་པར་དུ་སུ་ཡི་རྒྱལ་ཁབ
འདིར ༔ །ཤི་སུ་ས་མི་ཆོས་ལུགས་པ། །སྤྲ་རེར་ཉམས་ཕྱེས
དབང་ཆེ་བས། །ཚད་ལས་འདས་པ་ཆོས་ལུགས་གཞན། །
བསྙེན་པ་ཐམས་ཅད་མཐར་གཙོད་བགྱིས། །ངང་བཟོད་མི
བྱུང་རྟམ་བརྟེན་དང་། །ནམ་སྐྱོར་དན་པ་ཞོ་ཝར་སྤྱོད། །
རྒྱལ་བློན་རྣམས་ལ་འདང་མགོ་ཡཝོར་ཤུས། །དུས་ཐྲིས་ར
ས་ལྦུ་ཐྲིར་སོགས། །མང་པོ་ཁྲུང་བརྩེན་རྒྱལ་སྤྱིར་ཤར། །
མཁས་དབང་ཁེ་རེ་ས་ཞི་སོགས། །དྲང་ཞིང་མཁས་རྣམས
རྒྱལ་ཁས་འཛིན། །དེ་དུས་རང་རེ་ཕྱིར་དཔུ། །བསྟན་པ
རིན་ཆེན་འདི་ལ་ནི། །དགའ་བའི་བྱ་སྤྱོད་སྐུ་ཚོགས་དང་།།
སྐྱག་པར་དགེ་འདུན་ནར་ནས་བྱང་། །ཞིང་དང་ཡོངས་སྤྱོད
ཞེན་ཆགས་བྱས། །གནས་ཁང་འཛིན་ཆས་འཛིགས་སུ
རྒྱུར ༔ ༔བསྒྲུབ་ནས་དེ་ཡི་ཁྲན་ཏུ་''བྱུར། །ཐོས་བསམ་སྒོམ
གྱི་ཐ་བ་ལ། །མི་འཇུག་འཇིག་རྟེན་སྡེ་སྤྱོད་ལ། །ཆེ་འདེ
བད་དང་སློབ་གཉེར་ལ། །མི་སློབ་མེར་ཙམ་བཏགས་ཐ་ལས།
སློབ་གཉེར་ཀྲོད་ཙེར་མེད་པ་ཁད། །གྲིམ་དཔོན་ཚེ་ཁག་རྣམས
ནས་གྱུར། །ཁ་བཏགས་ཁ་ཟས་ཙམ་ལ་ཞེན། །བསླབ་པ
སློབ་གཉེར་ཡར་སྐྱོད་ཐབས། །ལས་ཆེར་མི་བརྩོན་དྲི་པ་དང་།།
དེ་བསྙེན་སྤྱི་ཝང་ཐམས་ཅད་ནས། །བློ་བ་བོ་ཝེའི་ཡུལ་དུ་གྱུར།།

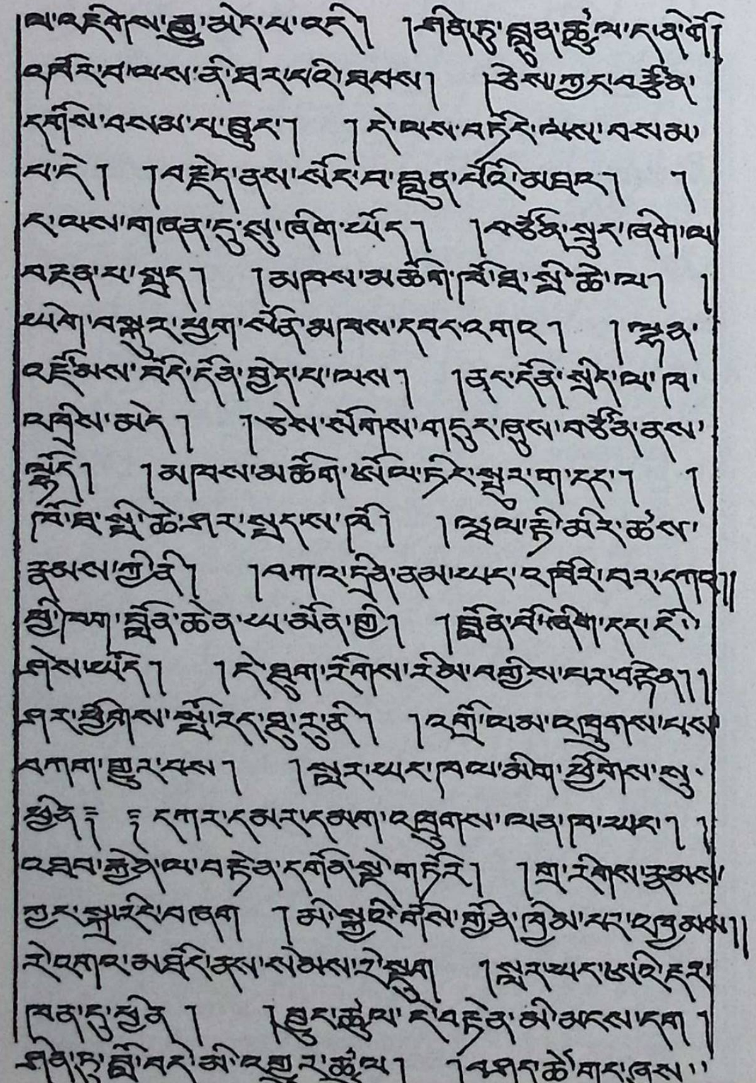




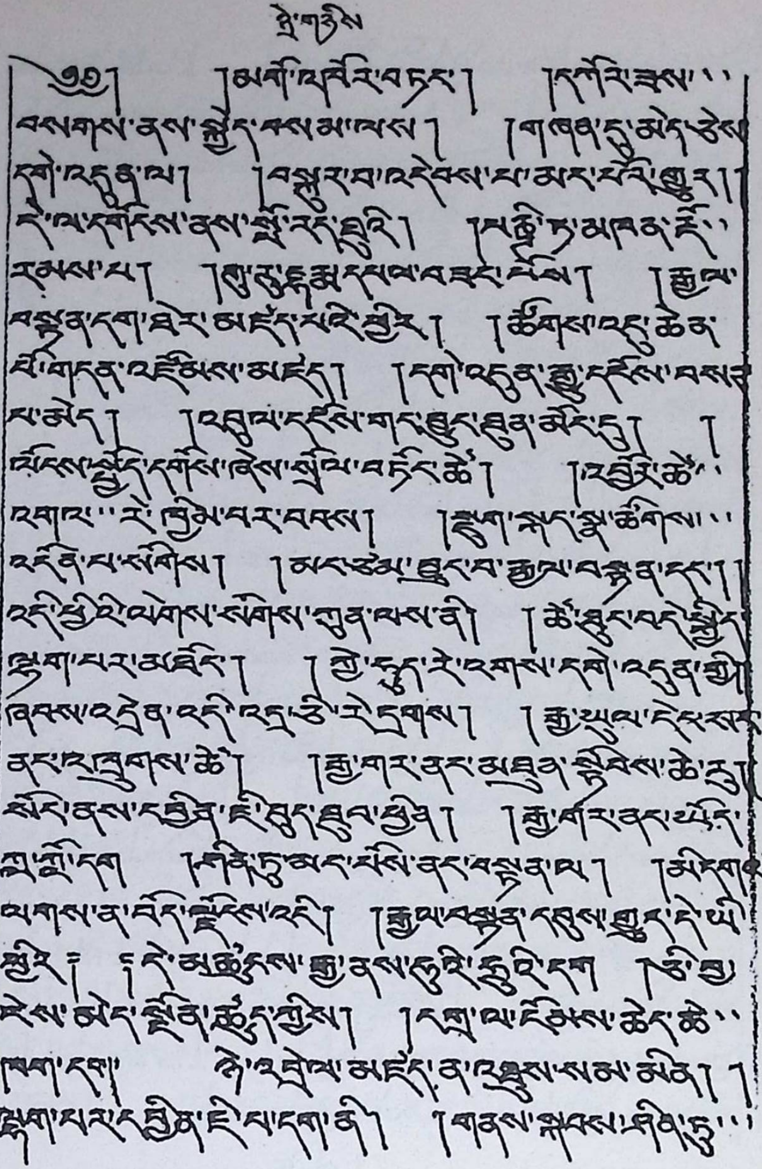


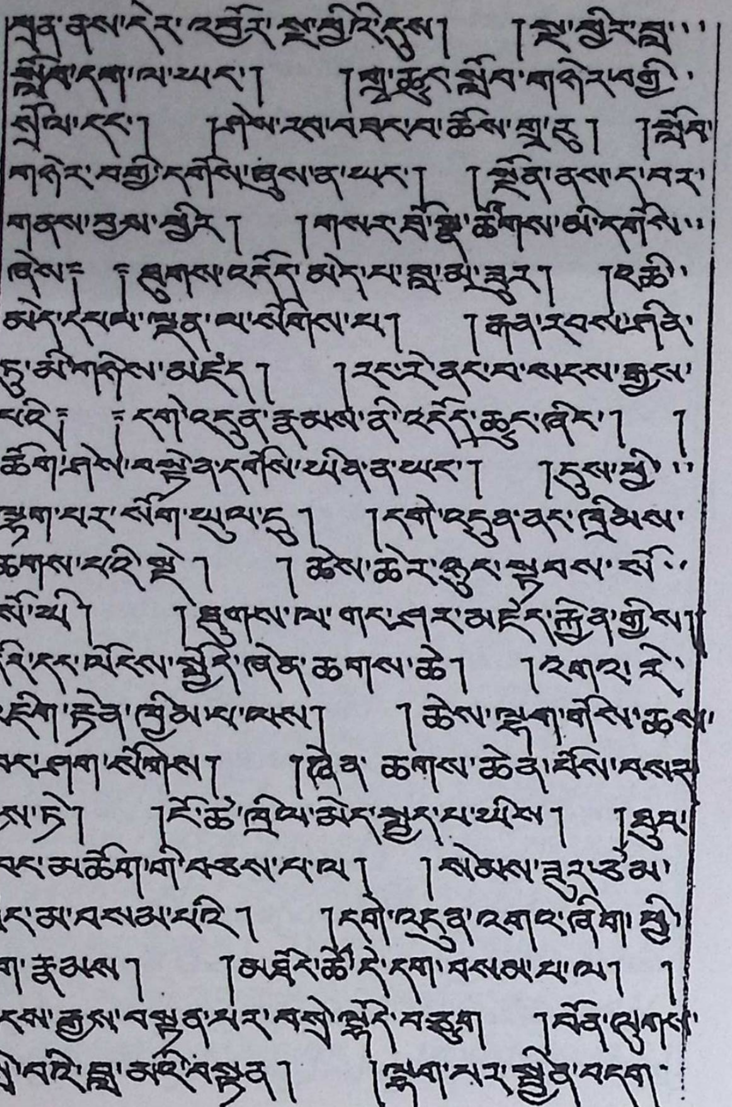
ཁྲི་གཅིག

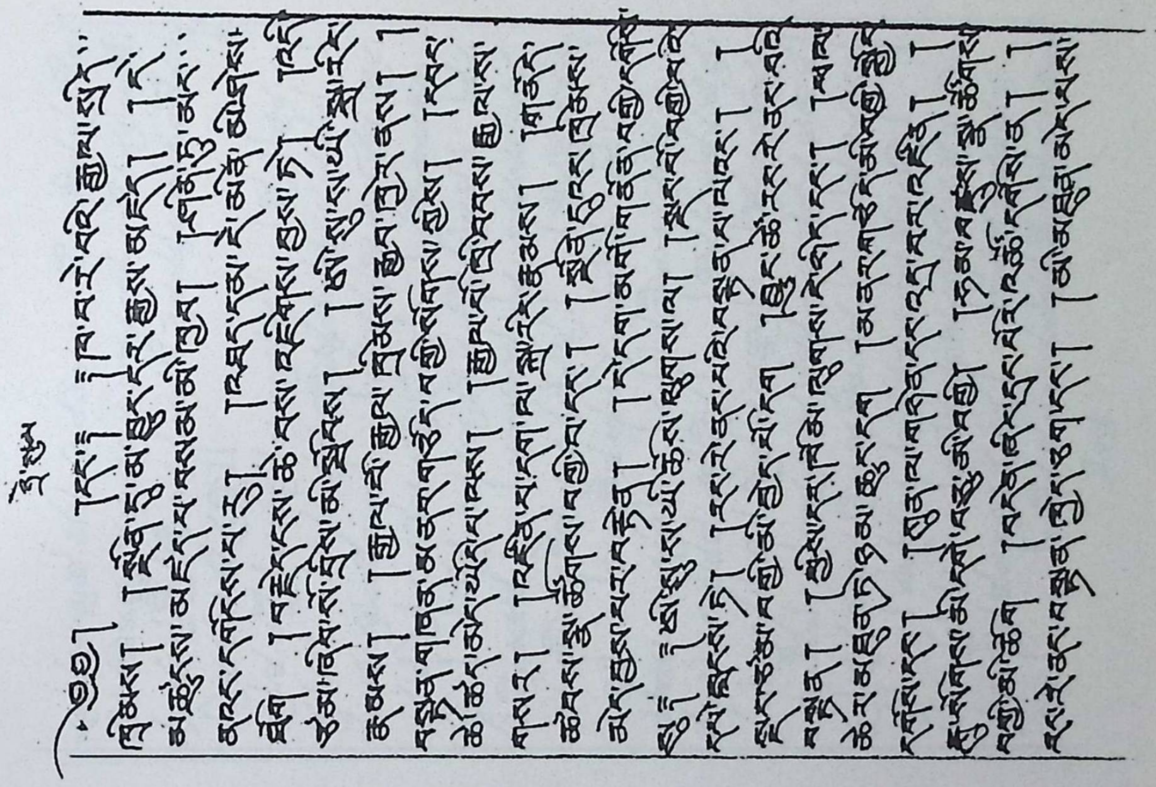
༄༅། །གསན་ཐོག་ནས། །དགོན་ལྷ་སོ་སོར་··
གང་གིས་ཀྱང་། །ཁ་སྒྲོག་བཙོམ་ལ་སོགས་མི་ཚིག་པའི།།
བཀའ་གཏན་བཙག་པོ་སོ་སོར་ཕྲད། །སེམས་ཕྱུག་མ་
ཐུས་ལྟར་རྒྱུན་བཞིན། །རྫོད་ཚིག་ཅེས་དང་རྒྱལ་ཁབ་
གསར། །ཁྲིམས་ཕྱོགས་ཇི་ལྟར་ཡིན་ལུགས་རྣམས། །
དགོན་ཁག་བདུན་བཅུ་སྐོར་སོ་སོར། །ལས་དང་མཛད་མི་
སྐུལ་བཟང་དང་། །རྩིས་ཏུ་ཕྱིན་ནས་བསྒྲུབས་པ་ཡིན།།
དེ་ཚོ་བསྟན་པ་ཆོས་ལུགས་འདི། །བསྐྱབས་པས་སོ་ཞེས་
བསམས་པ་སེར་སྐྱ་རྣམས། །ད་ནི་དགོན་དང་ཁྲིམས་སོ་··
བསམས། །དགའ་རེ་མང་པོའི་མི་དགའ་ཞིང་། །
དཀའ་ལ་མ་ངེས་པ་དག་གིས་ནི། །མི་འདི་ཙམ་རེ་སྐྱོང་
ཞེས་པ་འདང་། །མང་ཙམ་ཐུང་ལ་གང་ཧྲ་ཡང་། །
གནས་སྐབས་ཕན་ཞེས་ཟེར་དགག་ཡོད། །ཁལ་མིག་
ཡུལ་ཏུ་ཆོས་གྲྭ་འཁར། །ཚོགས་དུང་དེ་ཚོ་དང་རྒྱས
པ༔ ༔ས་ཐུང་མ་ཟད་འབྲུགས་ཟེར་གསེས། །ཡུལ་
ལྗོངས་འཁྲུལ་པོར་སོར་རྐྱེན་གྱིས། །ཆོས་གྲྭ་མང་པོ་
སྐྱོར་དཀའ་ནས། །ལོ་ཚེ་གྲོ་ལག་ཅེས་པ་ཏུ། །
ཆོས་གྲྭ་རྣམས་ནི་གཅིག་ཏུ་བསྡུས། །ཧ་ཅིན་ལྷ་མ
སུ་མཛད་ཏུང་། །ཆོས་གྲྭར་བཞུགས་རྒྱུ་ཀུན་ནས་འཚོ།།
གདས་ལྗོངས་ཡུལ་ཏུ་རིས་ཙམ་བཞུགས། །ཕྱོགས་
གཞིར་བཟང་མཛད་རྡོ་རྗེ་ཁྲམས་པ། །དགོན་པ་དེ་ནི།
ཁ་ཅིག་ཟར། །ལོར་སྐུ་ཀུན་ནས་བསྐོ་བཞག་མཛད།།

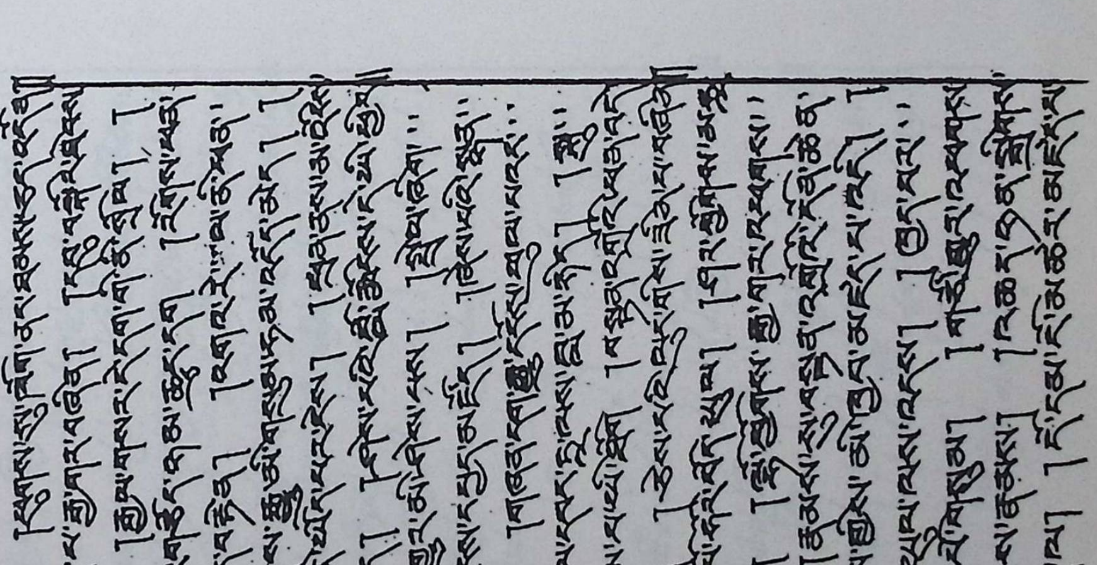


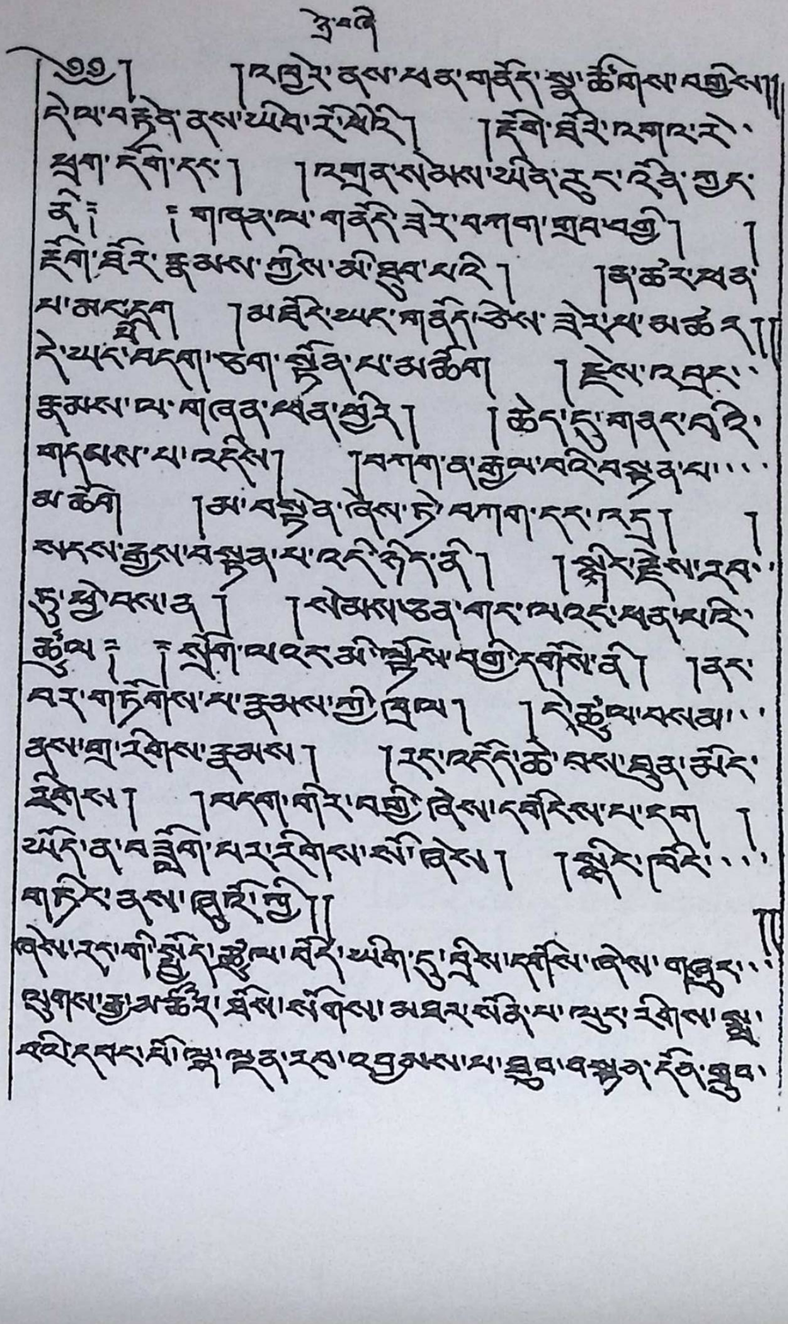
ལ་འཛོམས་ལ་རྒྱུ་མེད་པ་འདི། །ཤིན་ཏུ་སྙན་རྐྱུལ་ང་ནི་གོ།
འཁོར་བ་ལས་ནི་ཐར་པའི་ཐབས། །ཅེས་ཀྱང་བརྗེད་
དགོས་བསམ་པ་ཕྲད། །དེ་ལས་བརྗོད་ཡས་བསམ་
པ་དེ། །བརྗེད་ནས་སོང་བ་ཐུན་པོའི་མཐར། །
ང་ལས་གཞན་དུ་སུ་ཞིག་ཡོད། །བཙོན་སྒྲུར་ཞིག་ལ
བརྩན་པ་སྤྲད། །མཁས་མཆོག་སོ་ཐུ་ཀྱི་ཆེ་ལ། །
ཡིག་བསྐུར་ཕྱག་ལོའི་མཁས་དབང་འགར། །རྟེན་
འཛོམས་སོར་དོན་ཕྱིར་པ་ལས། །ནང་དོན་ཕྱིར་ལ་ཁ་
འཁྲིས་མེད། །ཅེས་སོགས་གཏུར་ཞུས་བཙོན་ནས་
སྐྱོད། །མཁས་མཆོག་ཤོལ་ཏེར་སྤྱར་ག་དང་། །
ཁོ་ཐ་སྤྱི་ཆེ་ཤར་སྤྱད་ཡས་ཁྲི། །སྤྱལ་ཏྲོ་མིར་ཚེས་
རྣམས་ཀྱི་ནི། །བཀའ་དྲིན་ནམ་ཡང་འཁོར་བར་དཀའ།།
ཀྱི་ཁག་སྣོན་ཆེན་ཡ་མོན་གྱི། །སྨོན་པོ་ཞིག་ངས་རེ་
ཤེས་ཡོད། །དེ་ཐུག་རོགས་རིམ་བསྒྲིས་པར་བརྟེན།།
ཤར་ཕྱོགས་སྒོར་དང་ལྷ་རུ་ནི། །འགྲོ་ལམ་འཁྲུགས་པས་
བཀག་ཡུར་པས། །སྤྱར་ཡར་ཁལ་མིག་ཕྱོགས་སུ་
ཕྱིན༔ ༔དཀར་དམར་དམག་འཁྲུགས་ལབ་ཁ་ཡར། །
འཐབ་རྩོད་ལ་བརྟེན་དགོན་ལྷ་གཏོར། །གྲྭ་རིགས་རྣམས་
ཀུར་སྒྲ་རིར་བཞག །མི་སྐྱིད་ངེས་ཀྱིན་ཁྲིམ་པར་འཁྲུམས།།
ཉེ་འཁོར་མཐོང་ཀྱང་སེམས་རེ་སྐྱུག །སྨར་ཡར་ཤར་རི་རྡར་
ཁན་ཏུ་ཕྱིན། །རྒྱུད་རྒྱལ་དེ་བརྟེན་མི་མང་དག །
ཤིན་ཏུ་སྐྱོ་བར་མི་འགྱུར་ཚུལ། །ཁག་ཀྱེ་ཚོ་གང་ཞུས··

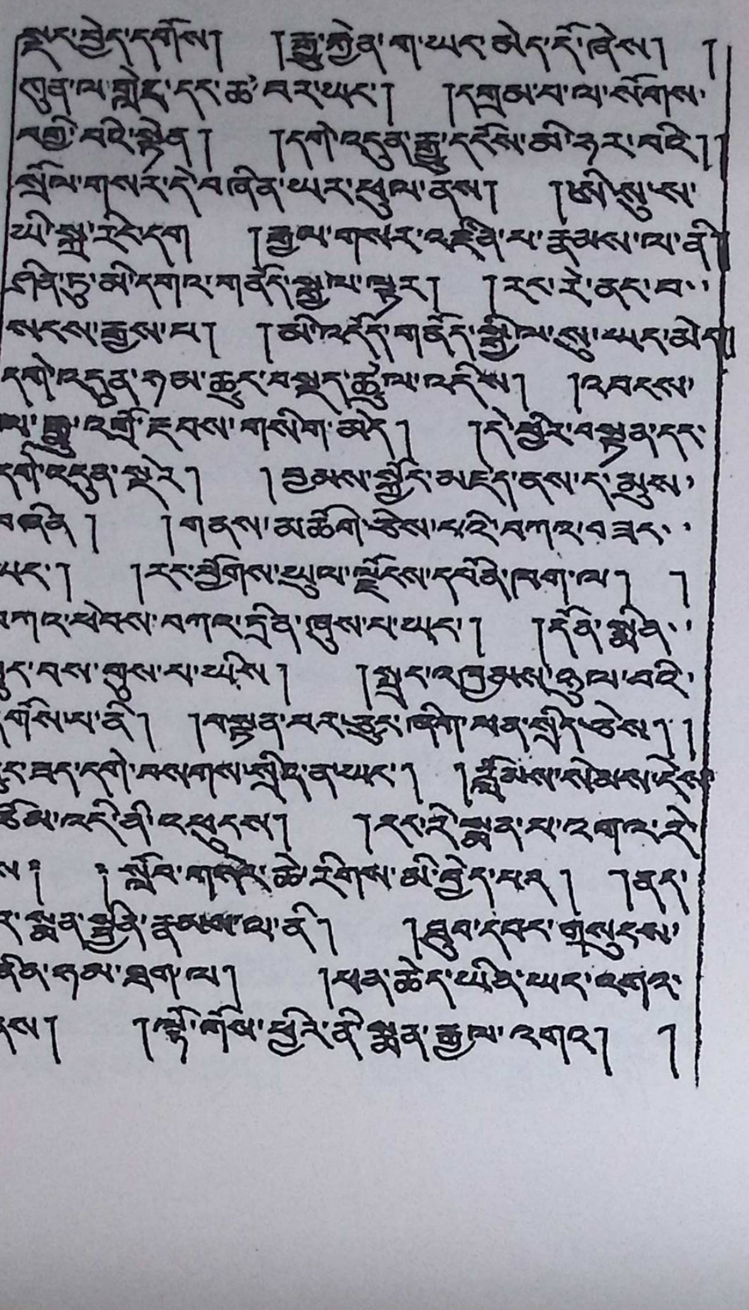


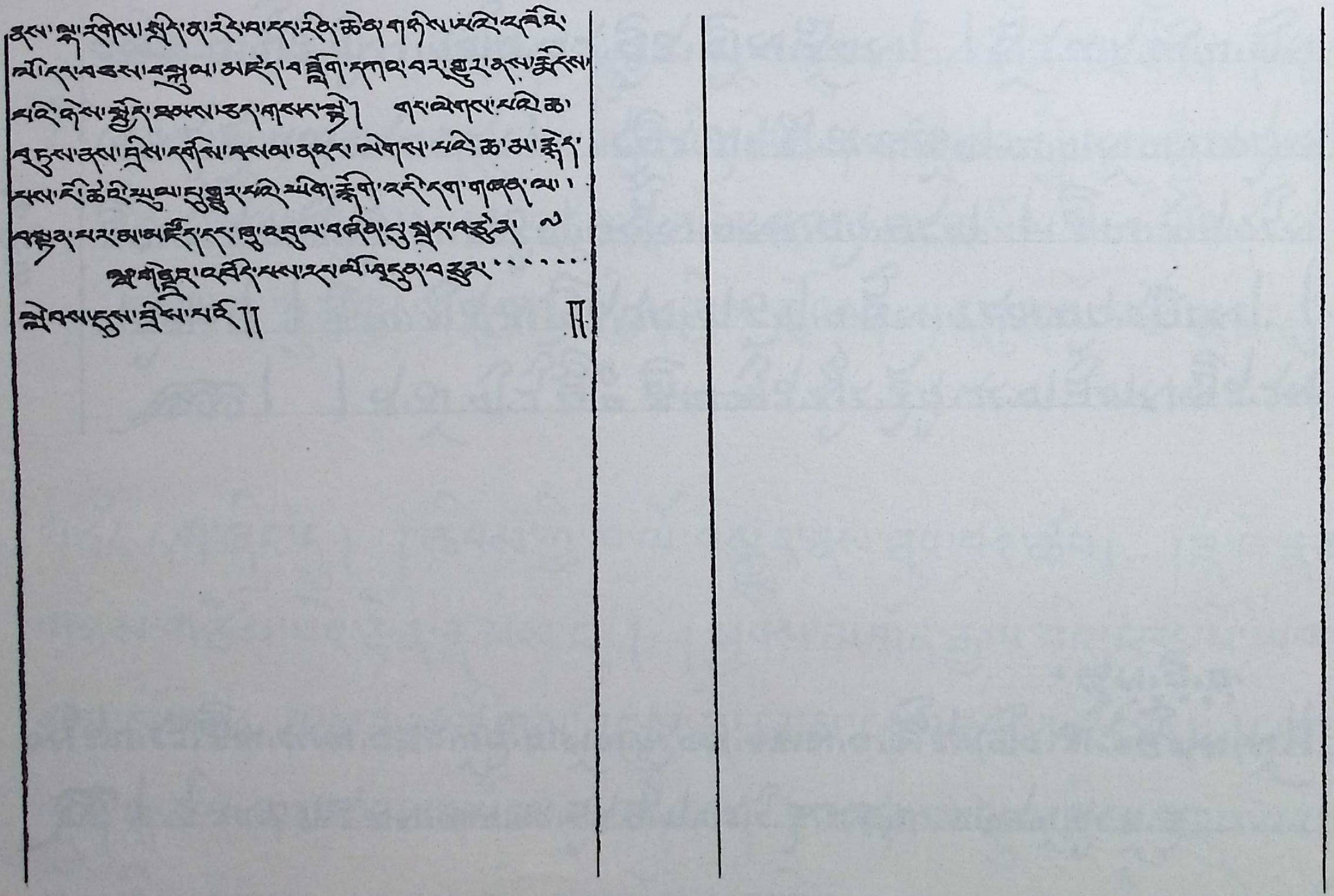




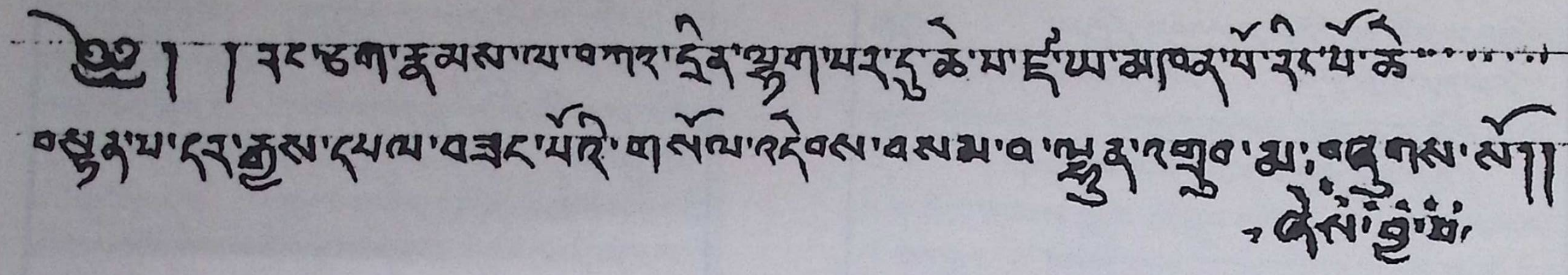




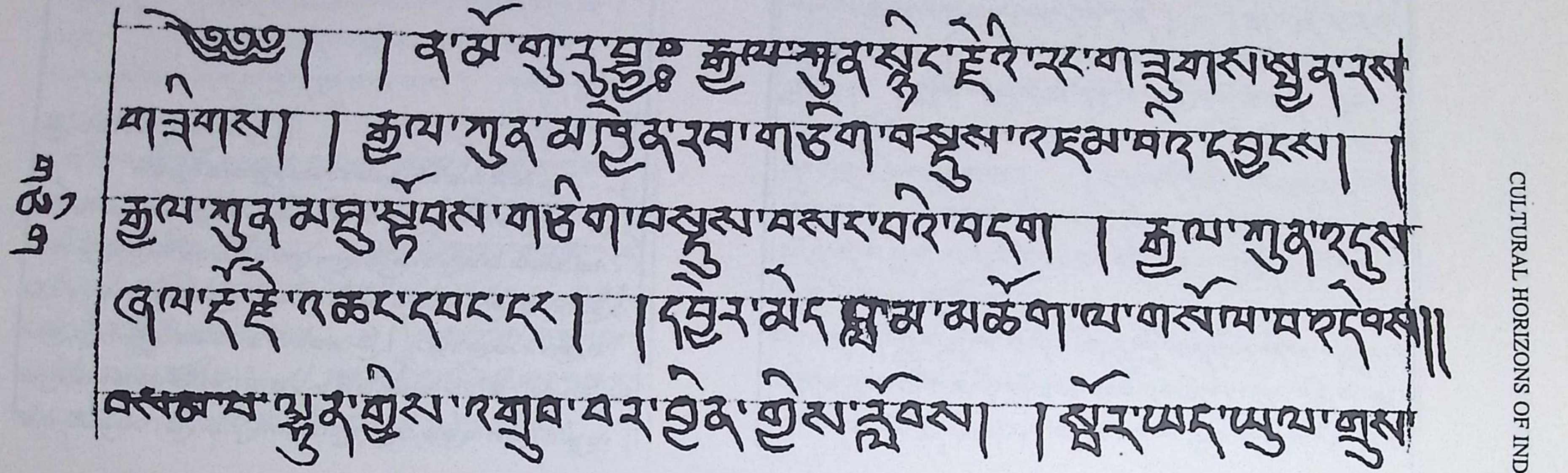




ནས་ལྷ་ཚོགས། སྤྲིན་ལ་རོལ་བ་དང་། རིན་ཆེན་གཉིས་པའི་བཞིར་
ལོ་དང་བཅས་བསྐུལ། མཛད་བ་བློག་དཀའ་བ་བར་ཕྱུར་ནས་རྫོགས་
པའི་ནེས་སྤྱོད་ཐམས་ཅད་ཀ་ཤས་པར་རྒྱ། གང་ལེགས་པའི་ཆ་
ནུ་ཏུས་ནས་བྲིས་དགོས་ནས་ལ་འདས། ལེགས་པའི་ཆ་མ་རྟེན་
པས་རི་ཆེ་རི་ཡུལ་དུ་སྒྲུར་པའི་ཡིག་རྒྱི་འདི་དག་གཞན་ལ།
བརྟན་པར་མ་མཛོད་དང་། ལྷ་འབྲུལ་བཞིན་དུ་སྐྱར་བཙུན་ ༄
༈ གླེར་འབེར་པས་རས་ལོ་ཁྲུང་ཏུན་བཟུར་……
བླེ་བས་ཧུལ་བྲིས་པའོ། ༎



༄། །རང་ཅག་རྣམས་ལ་བཀའ་དྲིན་ལྷག་པར་དུ་ཆེ་བ་རྗེ་ཡབ་མཁན་པོ་རིན་པོ་ཆེ······
བསྟན་པ་དར་རྒྱས་དཔལ་བཟང་པོའི་གསོལ་འདེབས་ཞབས་མ་བ་ལྷུན་འགྲུབ་མ: བཞུགས་སོ།།
[illegible]

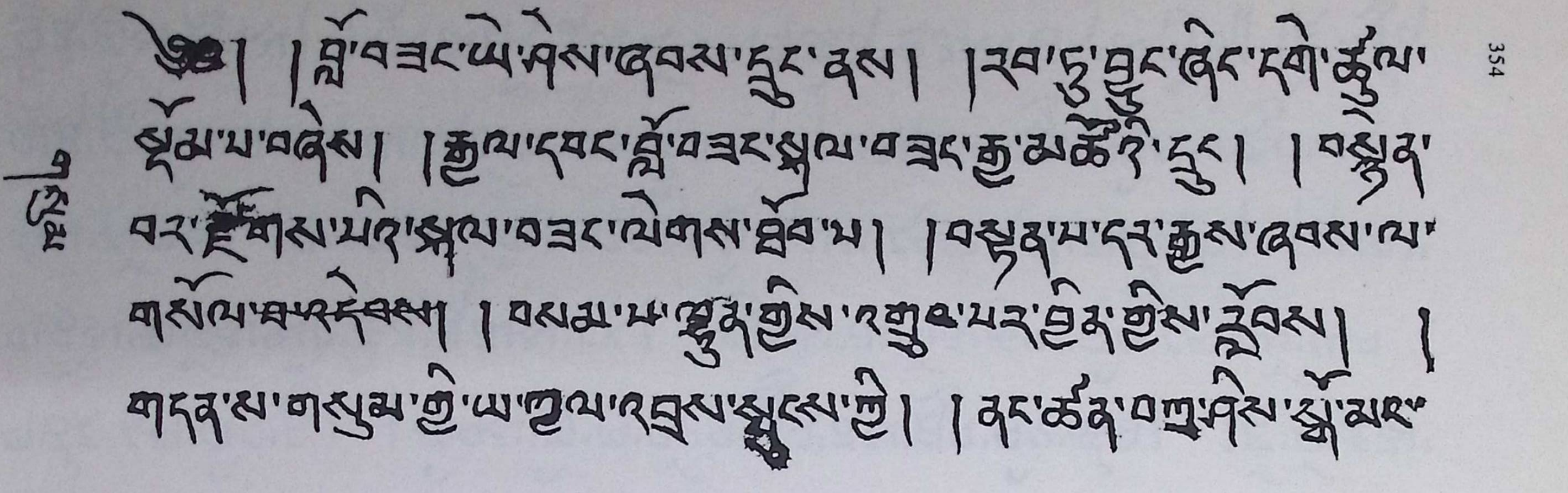


༡༤༡

༄༅། །ན་མོ་གུ་རུ་བྷྱཿ རྒྱལ་ཀུན་སྙིང་རྗེའི་རང་གཟུགས་སྤྱན་རས་
གཟིགས། །རྒྱལ་ཀུན་མཁྱེན་རབ་གཅིག་བསྡུས་འཇམ་པའི་དབྱངས། །
རྒྱལ་ཀུན་མཐུ་སྟོབས་གཅིག་བསྡུས་གསང་བའི་བདག །རྒྱལ་ཀུན་འདུས
ཞལ་རྡོ་རྗེ་འཆང་དབང་དང་། །དབྱེར་མེད་བླ་མ་མཆོག་ལ་གསོལ་བ་འདེབས།།
བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས་འགྲུབ་པར་བྱིན་གྱིས་རློབས། །ཕྱིར་ཡང་ཡུལ་གྲུས

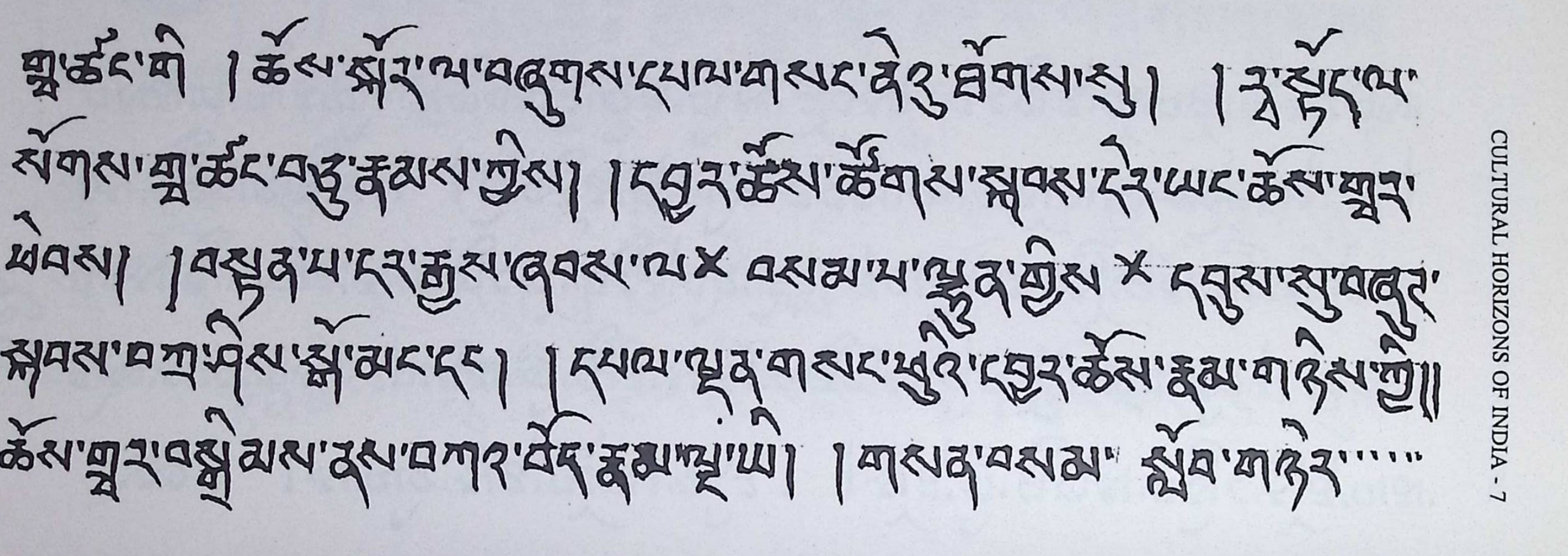
༄༅། །ས་ལའི་སྨན་ལྗོངས་འདིར། །སྔོན་གྱི་ཐུགས་བསྐྱེད་སྨོན་ལམ་
༡༣༥ གྱིས་དབང་གིས། །ཡུམ་གྱི་ལྷུམས་སུ་བཞུགས་ཤིང་ངོ་མཚར་བའི། །བལྟམས་
བཙས་སྐུ་བལྟམས་དགུང་ལོ་བདུན་བའི་ཚེ། །འཁོར་བར་སྐྱོ་ཤས་སྐྱེས་ནས་
ངེས་འབྱུང་འཁྲུངས། །རྗེ་བཙུན་བླ་མའི་ཞབས་ལ་གསོལ་བ་འདེབས། །
བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས་འགྲུབ་པར་བྱིན་གྱིས་རློབས། །དགུན་ལོ་བཅོ་ལྔར་དབུས་

གཙང་དག་ཞིང་དུ། །ཆིབས་ཀྱི་ཁ་ལོ་བསྒྱུར་ནས་ཐུབ་བའི་ཚབ། །ཇོ་བོ་རྣམ་
གཉིས་གཙོས་པའི་རྟེན་རྣམས་དང་། །སྐྱབས་མགོན་རྒྱལ་བའི་དབང་པོ་ཡབ་
སྲས་སོགས། །འཕགས་ཚོགས་འདུས་སྡེ་རྣམས་དང་འཇལ་མཛོད་པ། །དཔལ་
ལྡན་བླ་མའི་ཞབས་ལ་གསོལ་བ་འདེབས། །བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས་འགྲུབ་པར་
བྱིན་གྱིས་རློབས། །སྣང་མཐའི་རྣམ་རོལ་པན་ཆེན་ཐམས་ཅད་མཁྱེན།། །རྗེ་བཙུན་



༡ [illegible]

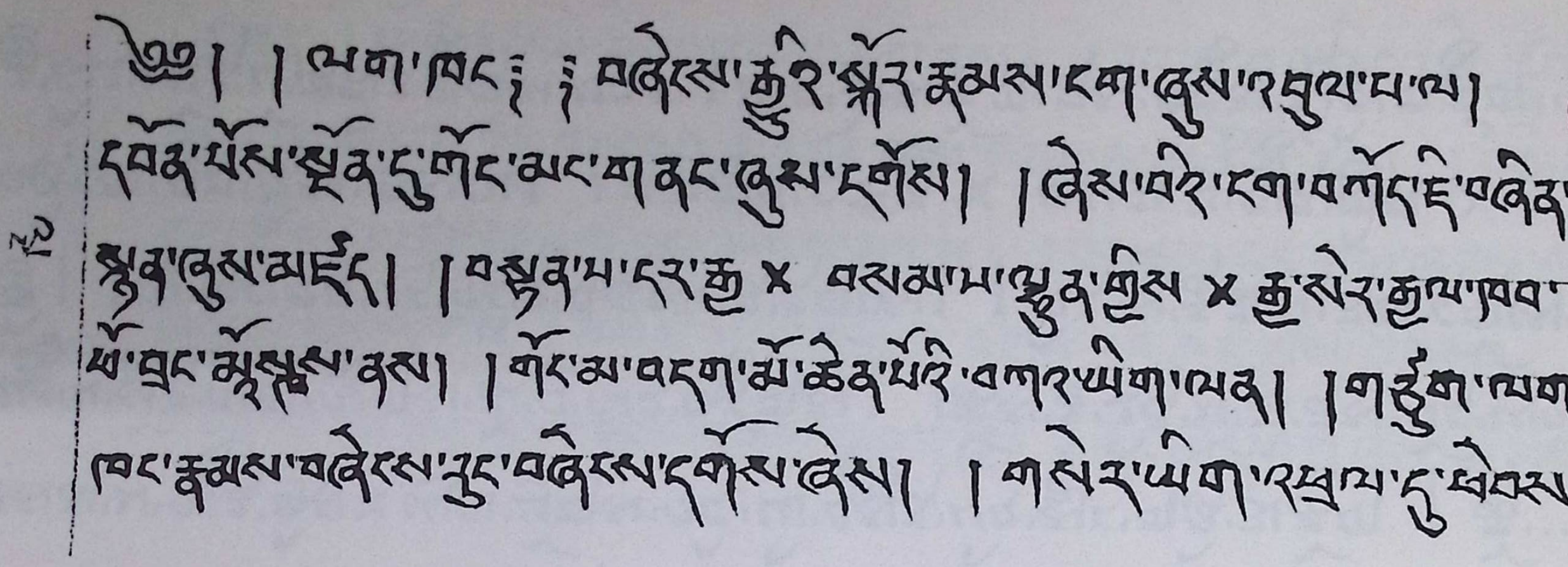
༄༅། །བློ་བཟང་ཡེ་ཤེས་ཞབས་དྲུང་ནས། །རབ་ཏུ་བྱུང་ཞིང་དགེ་ཚུལ་
སྡོམ་པ་བཞེས། །རྒྱལ་དབང་བློ་བཟང་སྐལ་བཟང་རྒྱ་མཚོའི་དྲུང་། །བསྙེན་
བར་རྫོགས་པའི་སྐལ་བཟང་ལེགས་ཐོབ་པ། །བསྟན་པ་དར་རྒྱས་ཞབས་ལ་
གསོལ་བ་འདེབས། །བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས་འགྲུབ་པར་བྱིན་གྱིས་རློབས། །
གདན་ས་གསུམ་གྱི་ཡ་རྒྱལ་འབྲས་སྤུངས་ཀྱི། །ནང་ཆེན་བཀྲ་ཤིས་སྒོ་མང༔



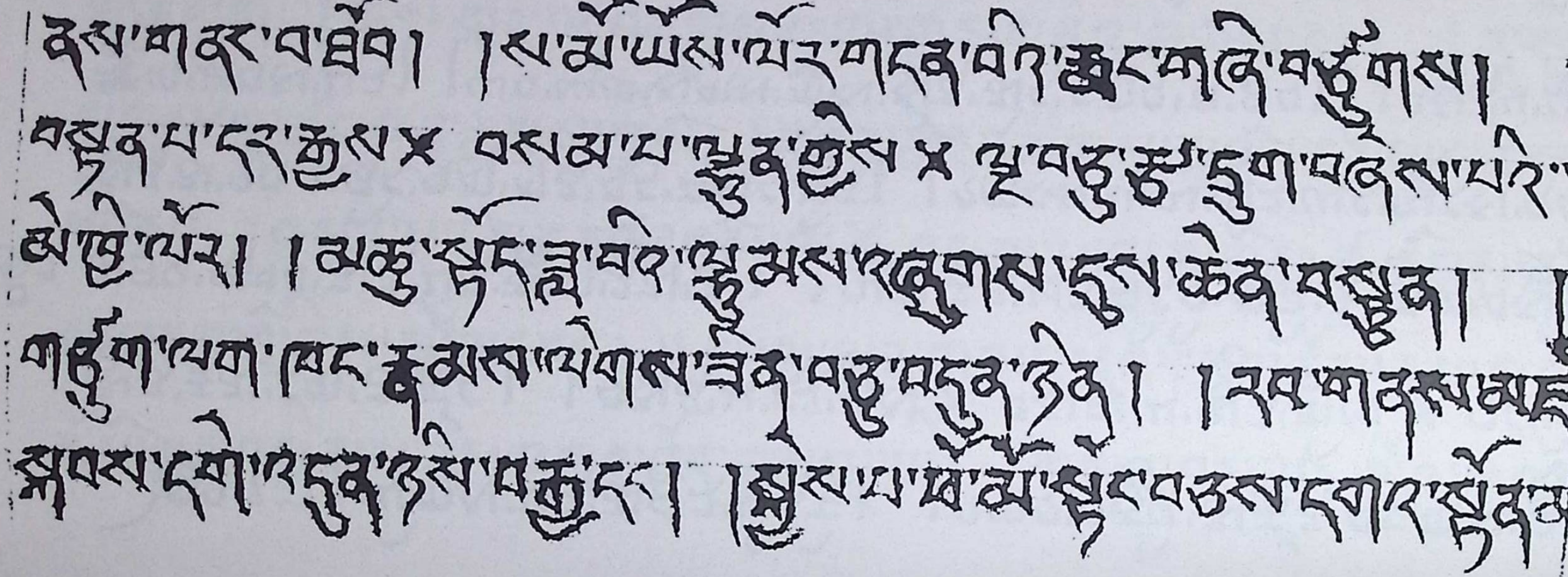
སྣ་ཚོང་གི །ཆོས་སྐོར་ལ་བཞུགས་དཔལ་གསང་ནེའུ་ཐོགས་སུ། །ནཱ་རྟོད་ལ་
སོགས་སྣ་ཚང་བཅུ་རྣམས་ཀྱིས། །དབྱར་ཆོས་ཚོགས་སྐབས་དེར་ཡང་ཆོས་སྐྱར་
ཕེབས། །བསྟན་པ་དར་རྒྱས་ཞབས་ལ× བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས × དབུས་སུ་བཞུད་
སྐབས་བཀྲ་ཤིས་སྒོ་མང་དང་། །དཔལ་ལྡན་གསང་ཕུའི་དབྱར་ཆོས་རྣམ་གཉིས་ཀྱི།།
ཆོས་གྲྭ་བསྒྲིམས་ནས་བཀའ་བཅོད་རྣམ་གྲུ་ཡི། །གསན་བསམ་ སློབ་གཉེར……

༄༅། །ལེགས་པར་མཐར་ཕྱིན་ནོ། །བཀའ་བཅུའི་མཚན་བཏགས་ཕྱུགས་
སྨོན་རྣམ་དག་མཛད། །བསྟན་པ་དར་རྒྱས x བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས x བྱང་ཕྱོགས་
ཀྱི། མཐར་འཁོབ་མུན་པའི་སྨག་རུམ་ན། །ལུས་ཅན་ཕན་བདེའི་གཞི་རྩ་རྒྱལ་བསྟན་གྱི།།
སྒྲོན་མེ་འབར་ཞིང་འགྲོ་ཀུན་བདེ་བཀོད་ཕྱིར། །འཁྲུངས་ཡུལ་སྤྱོར་ཡང་ལྗོངས་འདིར··
ཕྱག་ཕེབས་པར། །ཡབ་ཡུམ་སོགས་ཀྱིས་སྨོན་མེད་དགའ་བ་ཐོབ། །བསྟན་པ་དར་རྒྱས x

བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས x ཡུལ་ཕྱོགས་འདི་ཡི་བསྟན་པའི་སྙིང་གཞི་མཆོག །ཚེ··
འཕྲུལ་སྨོན་ལམ་ལྕགས་མོ་བྱ་ལོར་འཁྲུངས། །ཆོས་རྗེ་རིན་པོ་ཆེ་ནས་བོད་ཡུལ་
གྱི། །ལྷ་ཁང་འདྲ་འདྲ་འདི་རུ་བཞེངས་ན་དགོངས། །སེར་སྐྱ་རྣམས་ནས་དགོངས་
བཞེངས་ཐུབ་ཞེས་གསོལ། །བསྟན་པ་དར་རྒྱ x བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས x
རྒྱ་སེར་དཔོན་པོ་ཁམིན་ཐུ་ཞེས་པར། །ཡབ་རྗེ་མཆོག་ནས་འདུས་སྡེའི་གཙུག··



༄༅། །ལག་ཁང༔ ༔བཞེངས་རྒྱུར་སྐོར་རྣམས་ངག་ཞུས་འབུལ་བ་ལ། །
དབོན་པོས་སྔོན་དུ་གོང་མང་གནང་ཞུས་དགོས། །ཞེས་པའི་ངག་བཀོད་ཇི་བཞིན་
སྒྲུབ་ཞུས་མཛད། །བསྟན་པ་དར་རྒྱ× བསམ་པ་ལྷུན་གྲུབ× རྒྱ་སེར་རྒྱལ་ཁབ་
ཡོ་བྲང་སྣ་ཚོགས་ནས། །གོང་མ་བདག་པོ་ཆེན་པོའི་བཀའ་ཡིག་ལན། །གཙུག་ལག་
ཁང་རྣམས་བཞེངས་ཀྱང་བཞེངས་དགོས་ཞེས། །གསེར་ཡིག་འཕྲུལ་དུ་ཕེབས་



ནས་གནང་བ་བཞིན། །ས་མོ་ཡོས་ལོར་གདན་བའི་རྨང་གཞི་བཙུགས། །
བསྟན་པ་དར་རྒྱས× བསམ་པ་ལྷུན་གྲུབ× ལྷ་བཅུ་རྩ་དྲུག་བཞེངས་པའི་
མེ་ཁྱི་ལོར། །མཆུ་རྟོད་ལྷ་བའི་ལྷུམས་འཁྱུགས་དུས་ཆེན་བསྒྲུབ། །
གཙུག་ལག་ཁང་རྣམས་ལེགས་ཟིན་བཅུ་བདུན་ཉེན། །རབ་གནས་མཛད་
སྐབས་དགེ་འདུན་ཉིས་བརྒྱ་དང་། །སྨྲས་པ་ཁ་མོ་སྤུང་བཅས་དགའ་སྟོན་མཛད།།

༥༣

༄༅། །བསྟན་པ་དར་རྒྱས X བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས X གཙུག་ལག་ཁང་
རྣམས་བཞེངས་སྐབས་དངུལ་ནོར་དང་། །ལུས་ཀྱིས་མཐུན་རྐྱེན་ཞུས་
པའི་ཡིད་ཅན་ཀུན། །ཐུབ་བསྟན་ཛོ་སྲིད་གནས་པའི་སྐབས་ཀུན་ཏུ།།
ཁལ་འཁྱེར་རྟེན་བཟང་རམ་བརྒྱུད་ཆོས་སྤྲོ་འདེར། །རབ་ཏུ་འབྱུང་ཞིང་བསྟན་
པ་རྒྱས་པར་སྨོན། །བསྟན་པ་དར་རྒྱས X བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས X ཧོ་ཧེ

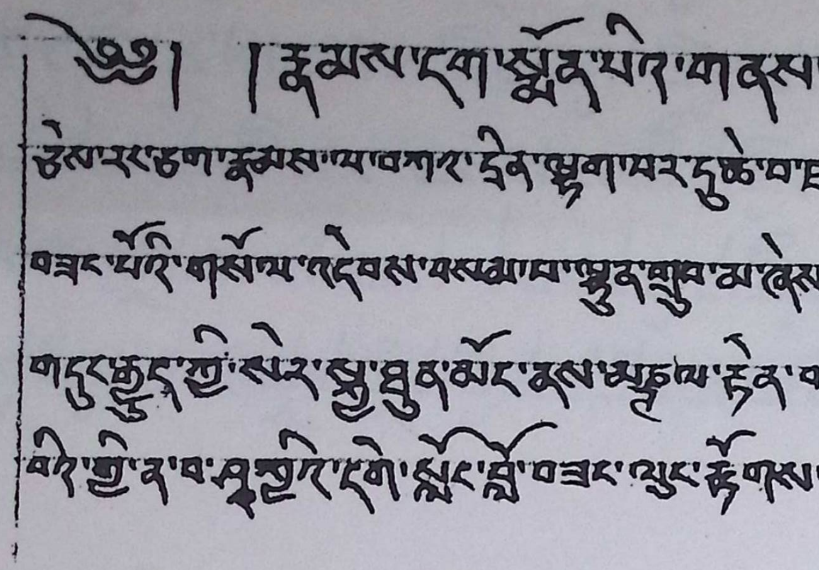
གདན་དུ་བྱམས་པ་གྲོན་པའི་ཚོ། །རང་ཅག་ལྷན་གཅིག་རྟེན་བཟང་ལེགས་
འཐོབ་ཅིང༔ ༔ཕྱག་གཡས་བདག་ཅག་མགོ་ལ་བཞག་བཞིན་དུ། །བློ་
མེད་བྱང་ཆུབ་ཆེན་པོར་ལུང་བསྟན་ནས། །རྫོགས་བྱང་མྱུར་དུ་འཐོབ་པའི་
སྨོན་ལམ་མཛད། །བསྟན་པ་དར་རྒྱས X བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས X དགོན་སྡེ་
བཞེངས་དུས་བཟང་ཕྱིར་བསད་པ་དང་། །ཤིང་བཅད་སོགས་སུ་ཤི་བའི་འགྲུ

༄༅། །ཚེ་ཆུང༔ ༔ གང་ཡིན་ཐམས་ཅད་སུམ་ཙུ་རྩེ་གསུམ་དུ། །
སྐྱེས་ནས་སྐར་ཡང་སྤྱི་འདིར་རབ་བྱུང་གི །རྟེན་བཟང་རིམ་བརྒྱུད་ཁྱུང་
ཆེན་སྨོན་ལམ་གནང་། །བསྟན་པ་དར་རྒྱས x བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས x
ཁྱུང་ཕྱོགས་མཐའ་འཁོབ་སྤྱོར་ཡོད་ཡུལ་ལྗོངས་འདིར། །བསྟན་པ་དར་
ཞིང་འགྲོ་ཀུན་བདེ་བ་དང་། །བསྟན་འཛིན་དམ་པའི་སྐུ་ཚེ་འཕེལ་བ་དང་། །

དགེ་འདུན་སྡེ་རྣམས་འཕེལ་ཞིང་རྒྱས་པ་རྣམས། །སྐྱབས་མགོན···
མཁན་ཆེན་དམ་པའི་བཀའ་དྲིན་ཡིན། །བསྟན་པ་དར་རྒྱས x བསམ་པ་ལྷུན་
གྱིས x འགྲོ་བའི་ཚེ་འདིའི་བདེ་སྐྱིད་ཀུན་འཛོམས་ཤིང་། །ཕྱི་མར་ངན་སོང··
སྡུག་བསྔལ་སྦྱོང་བའི་ལས། །དུས་ཀྱིས་འཁྲུགས་པ་ནམ་ཡང་མི་འབྱུང་ཞིས།།
ཆར་ཆུ་དུས་འབབས་འབྲུ་རྣམས་སྨིན་པ་དང་། །བསམ་པའི་དོན་རྣམས་ཡིད་

༄༅། །བཞིན་འགྲུབ་མཛོད་པ། །བསྟན་པ་དར་རྒྱས x བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས x
ནམ་ཞིག་འཆི་འཕོ་ཚོ་ན་ནར་གཅོད་དང་། །བར་དོའི་གཤིན་རྗེའི་འཇིགས་སྐྲག
ཀུན་ཞི་ཞིང་། །དགའ་ལྡན་མཁའ་སྤྱོད་བདེ་བ་ཅན་སོགས་ནས། །བུ་བུ་ཚུར་
སོག་ཞེས་པའི་ལུང་བསྟན་མཛོད། །བསྟན་པ་དར་རྒྱས x བསམ་པ་ལྷུན་
གྱིས x དེ་ལྟར་གདུང་ཤུགས་དྲག་པོས་རྩེ་གཅིག་ཏུ། །གསོལ་བཏབ་

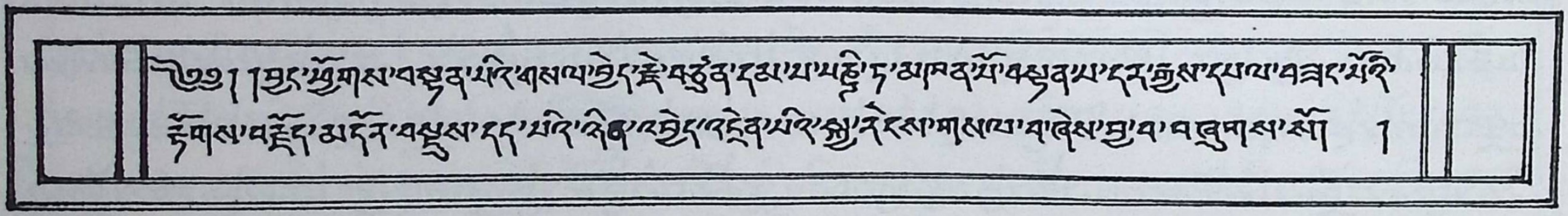
བདེན་ཚིག་མགོན་ཁྱོད་བྱིན་བརླབས་མཐུས། །གནས་སྐབས་མཐར་ཐུག་
བསམ་དོན་མ་ལུས་པ། །འབད་མེད་ལྷུན་དུ་འགྲུབ་པའི་དངོས་གྲུབ་མཆོག །
བསྟན་པ་དར་རྒྱས x བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས་འགྲུབ་པར་བྱིན་གྱིས་རློབས། །
རྨད་བྱུང་སྲས་བཅས་རྒྱལ་བའི་བྱིན་བརླབས་དང་། །རྟེན་འབྲེལ་བསླུ་བ་
མེད་པའི་བདེན་པ་དང་། །བདག་གི་ལྷག་བསམ་དག་པའི་མཐུ་སྟོབས་ཀྱིས།།



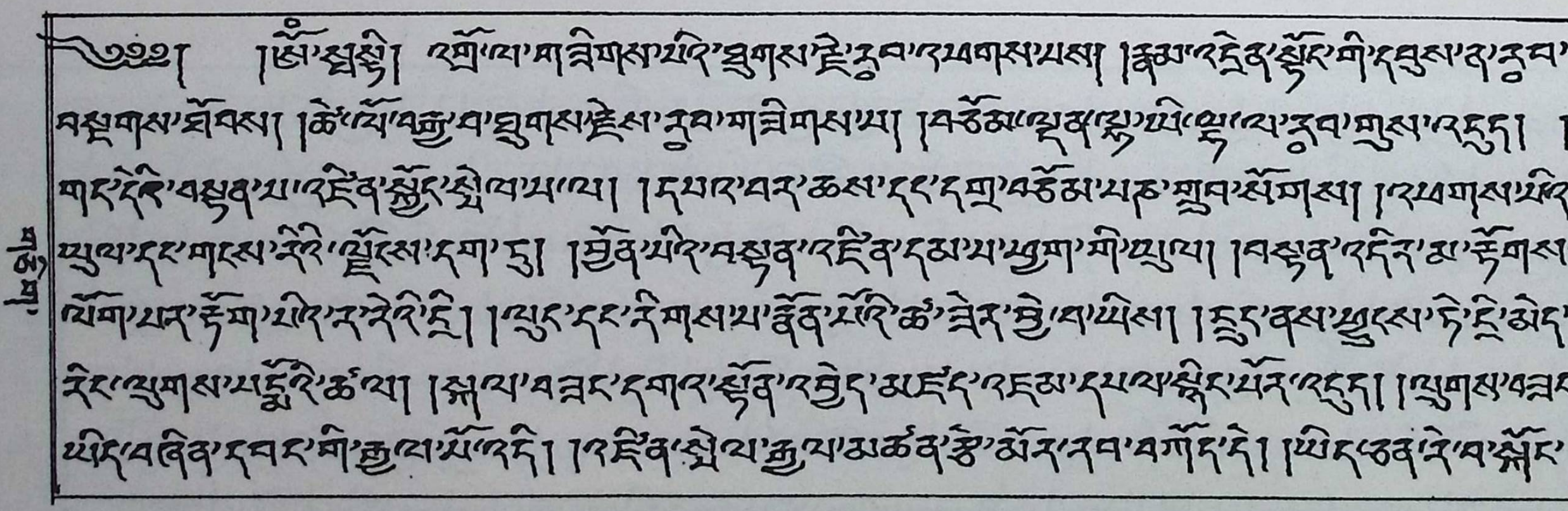
༄༅། །རྣམས་དགེ་སྔོན་པའི་གནས་ཀུན་སྒྱུར་འགྲུབ་གྲོག། ། །

ཙེས་རང་ཙག་རྣམས་ལ་བཀའ་དྲིན་ལྷག་པར་དུ་ཆེ་བ་ཇོ་ཡ་མཁན་པོ་རབེ་ཡ་ཀླུ་སྒྲོན་པ་དང་རྒྱུས་དཔལ་
བཟང་པོའི་གསོལ་འདེབས་བསམ་པ་ལྷུན་གྲུབ་མ་ཞེས་བྱ་བ་འདི་ཡང་། མགོན་པོ་གང་གི་ཞབ་ཇོ་ཡེར་
གདུང་རྒྱུད་ཀྱི་སེར་སྐྱ་ཐུན་མོང་ནས་མཇལ་རྟེན་བཅས་བསྐུལ་བ་བཞིན་ངོར་ཕྲང་སྒྲོགས་མཐར་སྐྱེས་
བའི་ཀྱི་ན་བ་པྲ་ཙྭ་ཀྲིར་དགེ་སློང་བློ་བཟང་ལྷུང་ཆོས་གསལ་བསྟན་འཛིན་ཇེ་མལ་ལ་ས་ལྗོངས་ཀླུ་ཆོས་ལ་ཀླ་ཐུང་སྤྱུ་

བསྟན་པོ་བཟང་གི་གཟིམས་ཁྱུང་བད་སྤྱིད་དགར་ལྡན་ཡང་རྩེ་ནས་སྦྱིལ་བ་ཇོ་ཡ་རྒྱུ།། ཀྵཾ།།

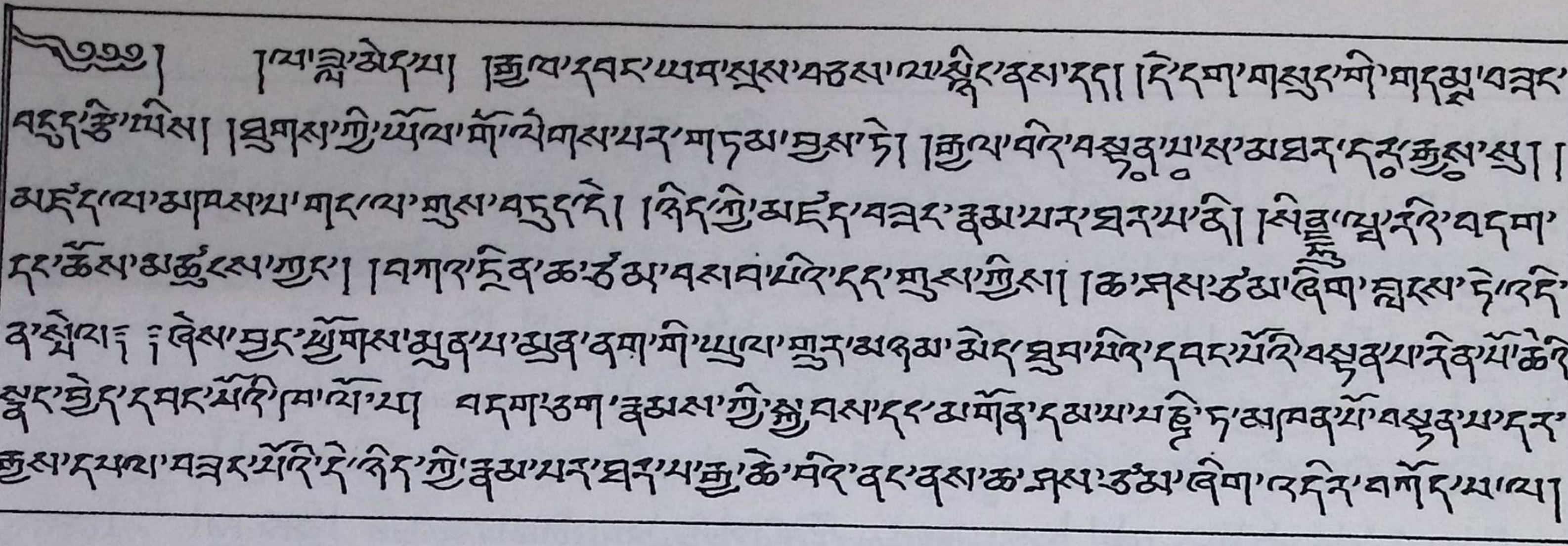


༄༅། །བྱང་ཕྱོགས་བསྟན་པའི་གསལ་བྱེད་རྗེ་བཙུན་དམ་པ་པཎྜི་ཏ་མཁན་པོ་བསྟན་པ་དར་རྒྱས་དཔལ་བཟང་པོའི་
རྟོགས་བརྗོད་མདོར་བསྡུས་དད་པའི་ཞིང་འཕྲེད་འདྲེན་པའི་སྐྱ་རེངས་གསལ་བ་ཞེས་བྱ་བ་བཞུགས་སོ། །

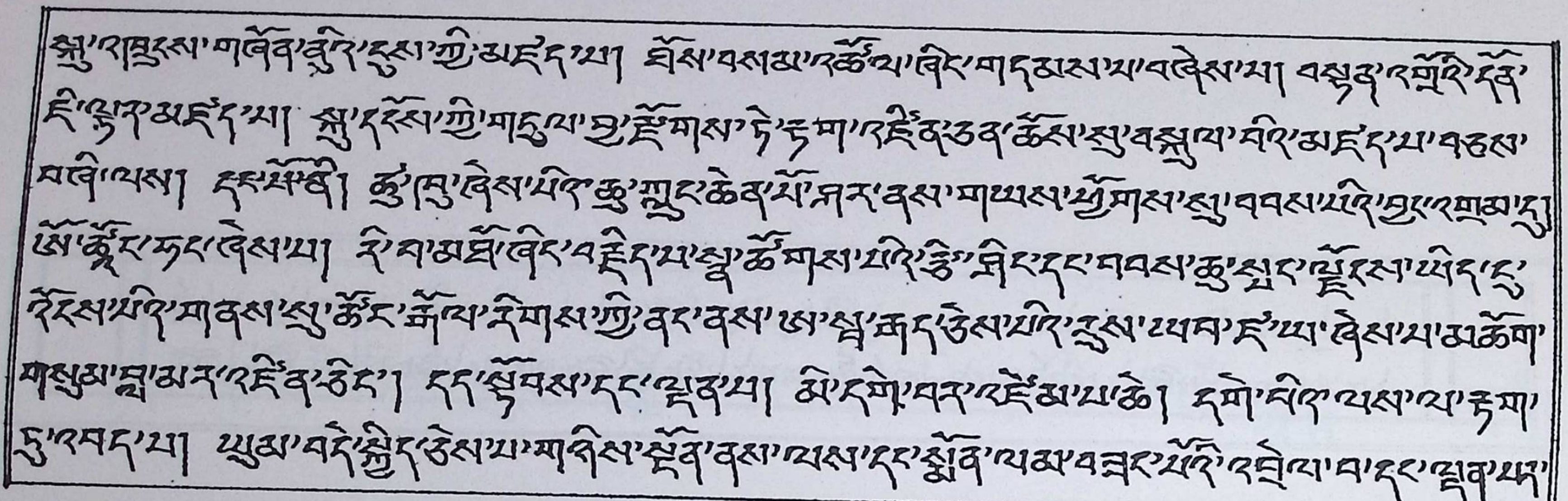


ཐེའི་ཀ

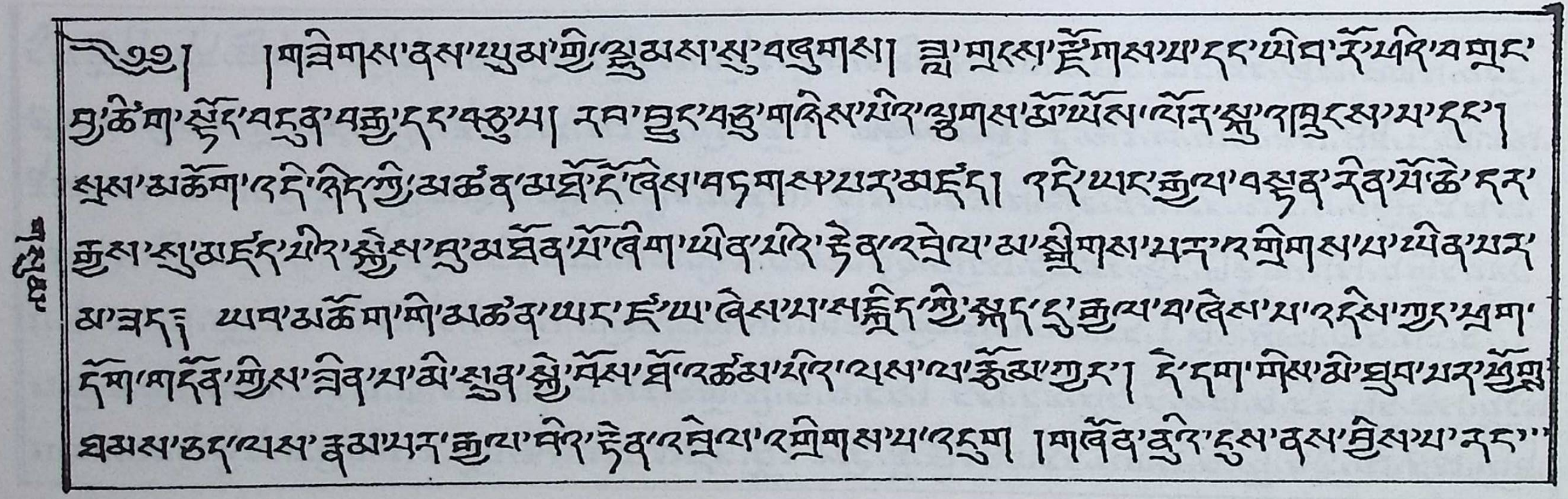
༄༅། །ཨོཾ་སྭསྟི། འགྲོ་ལ་གཟིགས་པའི་ཐུགས་རྗེ་ནུབ་འཕགས་པ་ལས། །རྒྱམ་འཛིན་སྔོར་གྱི་དབུས་ན་ནུབ་
བསྐྱགས་ཐོབས། །ཀེ་ཡོ་བརྒྱ་བ་ཐུགས་རྗེས་ནུབ་གཟིགས་པ་ལ། །བཅོམ་ལྡན་ཀླུ་ཡི་ལྷ་ལ་ནུབ་གསུམ་འདུད། །
གང་དེའི་བསྟན་པ་འཛིན་སྐྱོང་སྤེལ་བ་པ་ལ། །དཔའ་བར་ཆས་དང་དགྲ་བཅོམ་པ་ཆ་གྲུབ་སོགས། །འཕགས་པའི་
ཡུལ་དང་གསེ་ནེའི་ལྗོངས་དག་ཏུ། །ཕྲིན་པའི་བསྟན་འཛིན་དམ་པ་བྲུག་གི་ཡུལ་ལ། །བསྟན་འདེར་མ་རྟོགས་
ལོག་པར་རྟོག་པའི་ར་རེའི་དྲི། །ལུང་དང་རིགས་པ་ཉིན་པོའི་ཚ་ཟེར་ཕྱེ་བ་ཡིས། །རྩད་ནས་ཕྱུངས་ཏེ་དྲི་མེད་
རིང་ལུགས་པདྨོའི་ཚལ། །སྐལ་བཟང་དགའ་སྟོན་འབྱེད་མཛད་འཛམ་དཔལ་ལ་སྐྱིར་པོར་འདུད། །ལུགས་བཟང་
ཡིད་བཞིན་དབང་གི་རྒྱལ་པོ་འདི། །འཛིན་སྤེལ་རྒྱལ་མཚན་རྩེ་མོར་རབ་བཀོད་དེ། །ཡིད་ཅན་ནེ་བ་སྐྱོང་



༄༅། །ལོ་ཟླ་མེད་པ། །རྒྱལ་དབང་ཡབ་སྲས་བཅས་ལ་སྙིང་ནས་དད། །དེ་དག་གསུང་གི་གདམྣ་འབྲང་
འདུད་རྩེ་ཡིས། །ཐུགས་ཀྱི་ཡོལ་གོ་ལེགས་པར་གདམ་བྱས་ཏེ། །རྒྱལ་བའི་བསྟན་པ་ས་མཐར་དར་རྒྱས་ཤོག། །
མཛད་ལ་མཁས་པ་གང་ལ་གུས་འདུད་དེ། །ཉིད་ཀྱི་མཛད་འབྲང་རྣམ་པར་ཐར་པ་ནི། །སིདྡྷ་ཕྱུ་ནོའི་བདག་
དང་ཆོས་མཚུངས་ཀྱང་། །བཀའ་དྲིན་ཆ་ཙམ་འབབས་པའི་དད་གུས་ཀྱིས། །ཅ་ཀྲས་ཙམ་ཞིག་བྲིས་ཏེ་འདིར་
ན་སྤེལ་ལ༔ ༔ཞེས་བྱང་ཕྱོགས་སྨན་པ་སྨན་ནག་གི་ཡུལ་གྲུར་མཉམ་མེད་ཐུབ་པའི་དབང་པོའི་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེའི་
སྣང་བྱེད་དབང་པོའི་ཁ་ལོ་པ། བདག་ཅག་རྣམས་ཀྱི་སྐྱབས་དང་མགོན་དམ་པ་པཎྜི་ཏ་མཁན་པོ་བསྟན་པ་དར་
རྒྱས་དཔལ་བཟང་པོའི་དེ་ཉིད་ཀྱི་རྣམ་པར་ཐར་པ་རྒྱ་ཆེ་བའི་ནང་ནས་ཅ་ཀྲས་ཙམ་ཞིག་འདིར་བཀོད་པ་ལ།

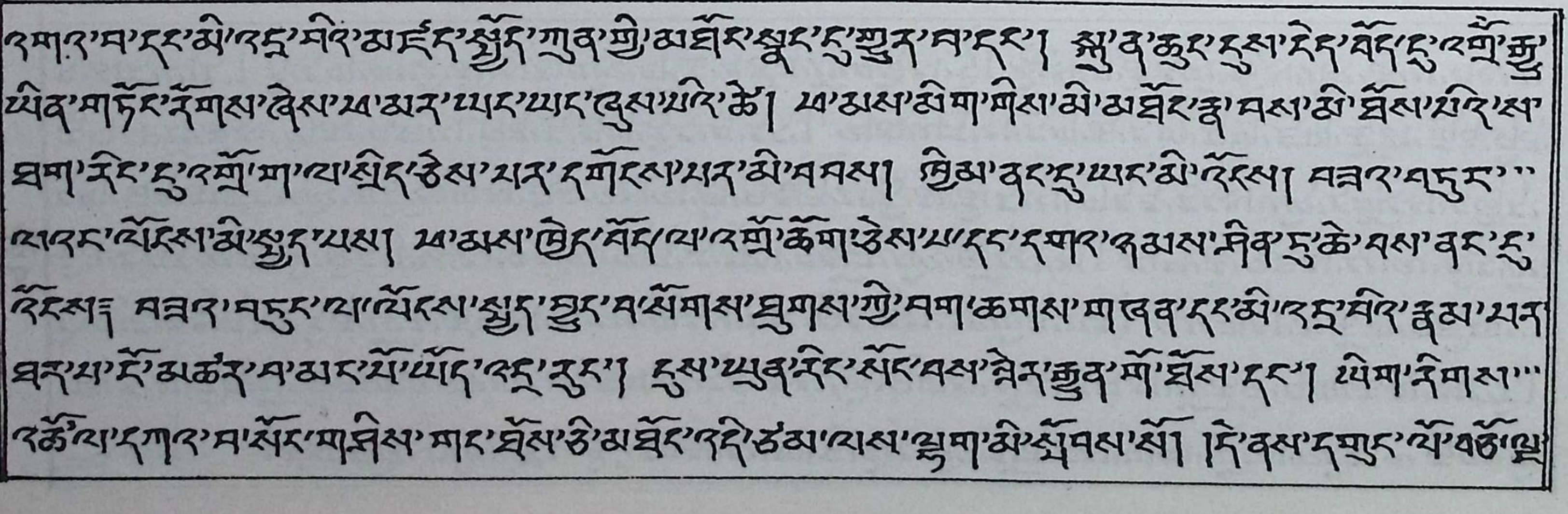


སྐུ་འཁྲུངས་གཞོན་ནུའི་དུས་ཀྱི་མཛད་པ། ཐོས་བསམ་འཚོལ་ཞིང་གདམས་པ་བཞེས་པ། བསྟན་འགྲོའི་དོན་
ཇི་ལྟར་མཛད་པ། སྐུ་དངོས་ཀྱི་གདུལ་བྱ་རྫོགས་ཏེ་རྟག་འཛིན་ཅན་ཆོས་སུ་བསྒྱུར་བའི་མཛད་པ་བཅས་
བཞི་ལས། དང་པོ་ནི། ཀུ་ཁྲུ་ཞེས་པའི་རྒྱ་གླིང་ཆེན་པོ་ཤར་ནས་གཡས་ཕྱོགས་སུ་འབབས་པའི་ཁྲུང་འགྲམ་དུ་
ཨོ་ལྡོང་ཁང་ཞེས་པ། རི་བ་མགོ་ཞེང་འཛིངས་པ་སྣ་ཚོགས་པའི་རྩི་ཤིང་དང་བབས་ཆུ་སྐྱང་ལྡིངས་ཡིད་དུ་
འོངས་པའི་གནས་སུ་ཚོང་རྒྱལ་རིགས་ཀྱི་ནང་ནས་ཨ་སྨ་ཀྲད་ཅེས་པའི་རྣམ་ཡབ་ཛ་ཡ་ཞེས་པ་མཆོག་
གསུམ་བླ་མར་འཛིན་ཅིང་། དད་སྟོབས་དང་ལྡན་པ། མི་དགེ་བར་འཛེམ་པ་ཆེ། དགེ་བའི་ལས་ལ་རྟག་
ཏུ་འབད་པ། ཡུམ་བདེ་སྐྱིད་ཅེས་པ་གཉིས་སྟོན་ནས་ལས་དང་སྨོན་ལམ་བཟང་པོའི་འབྲེལ་བ་དང་ལྡན་པར་

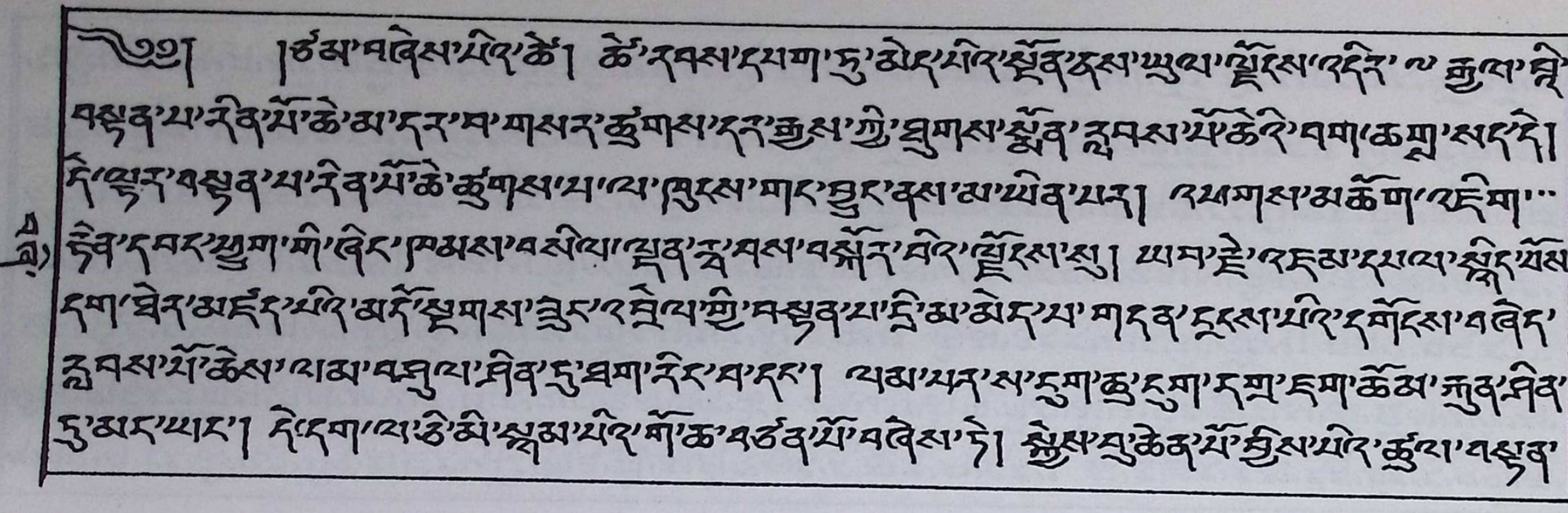


༄༅། །གཟིགས་ནས་ཡུམ་གྱི་ལྷུམས་སུ་བཞུགས། ཟླ་གྲངས་རྫོགས་པ་དང་ཡིབ་རོ་པའི་བགྲང་
ཕྱི་ཚིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་དང་བཅུ་པ། རབ་བྱུང་བཅུ་གཉིས་པའི་ལྕགས་མོ་ཡོས་ལོར་སྐུ་འཁྲུངས་པ་དང་།
ལུས་མཆོག་འདི་ཉིད་ཀྱི་མཚན་མགོ་དེ་ཞེས་བཏགས་པར་མཛད། འདི་ཡང་རྒྱལ་བསྟན་རིན་པོ་ཆེ་དར་
རྒྱས་སུ་མཛད་པའི་སྐྱེས་བུ་མཐོན་པོ་ཞིག་ཡིན་པའི་རྟེན་འབྲེལ་མ་སྒྲིགས་པར་འགྲིགས་པ་ཡིན་པར་
མ་ཟད༔ ཡབ་མཆོག་གི་མཚན་ཡང་ཛ་ཡ་ཞེས་པ་སཾསྐྲྀད་ཀྱི་སྐད་དུ་རྒྱལ་བ་ཞེས་པ་འདེས་ཀྱང་ཐུག་
དོག་གདོན་གྱིས་ཟིན་པ་མི་སྲུན་སྐྱེ་བོས་བོ་འཚམ་པའི་ལས་ལ་རྗོམ་ཀྱང་། དེ་དག་གིས་མི་ཐུབ་པར་སྐྱོབ
ཐམས་ཅད་ལས་རྣམ་པར་རྒྱལ་བའི་རྟེན་འབྲེལ་འགྲིགས་པ་འདུག །གཞོན་ནུའི་དུས་ནས་བྱིས་པ་དང་''

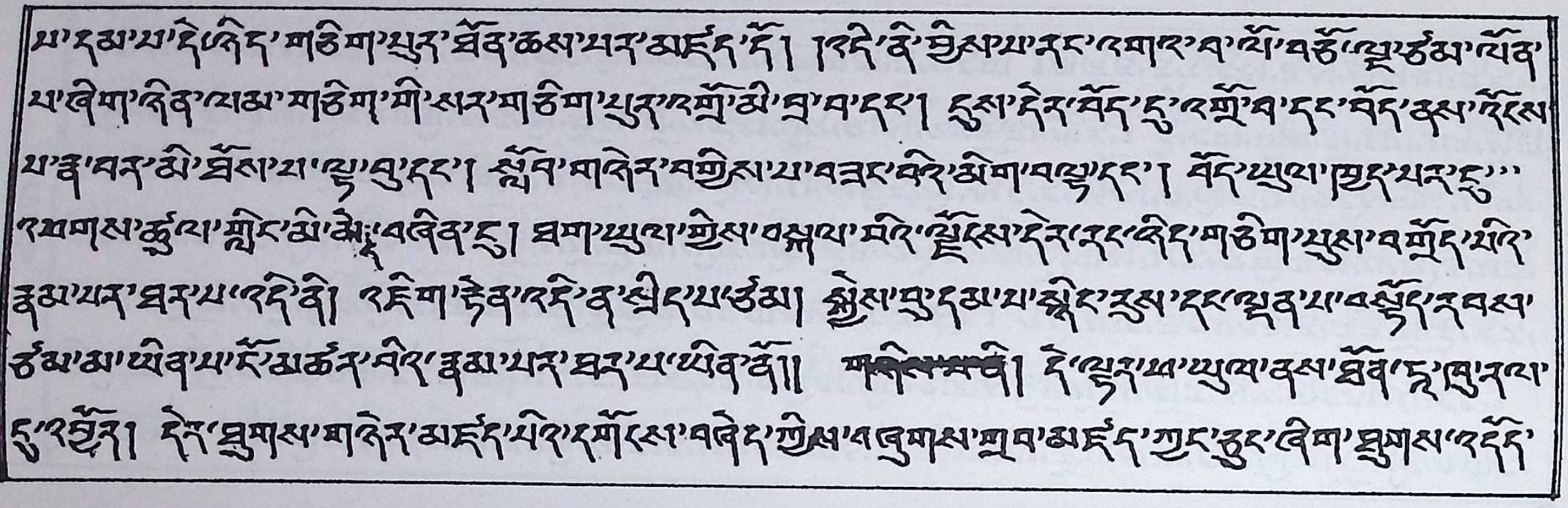
གསུམ



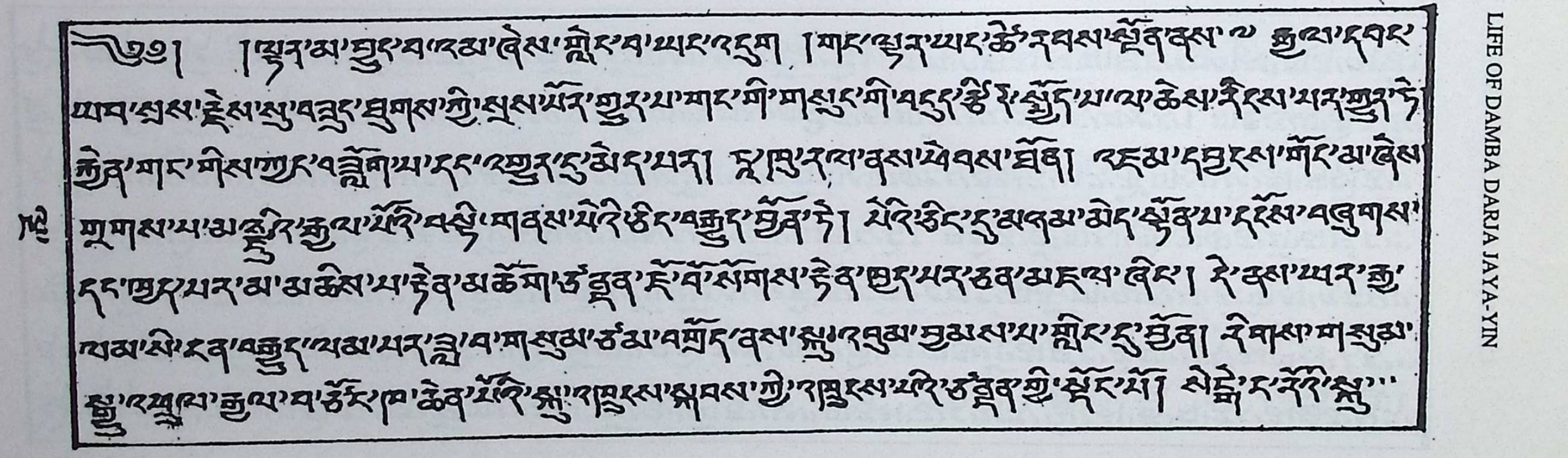
འགའ་བ་དང་མི་འདྲ་བའི་མཛད་སྤྱོད་ཀུན་གྱི་མཐོང་སྣང་དུ་གྱུར་བ་དང་། སྐུ་ན་ཆུང་དུས་རེད་བོད་དུ་འགྲོ་རྒྱུ
ཡིན་གཏོང་རྟོགས་ཞེས་ཨ་མར་ཡང་ཡང་ཞུས་པའི་ཚེ། ཨ་མས་མིག་གིས་མི་མཐོང་ན་བས་མི་ཐོས་པའི་ས
ཐག་རིང་དུ་འགྲོ་ག་ལ་སྲིད་ཅེས་པར་དགོངས་པར་མི་བབས། ཁྱིམ་ནང་དུ་ཡང་མི་འདོས། བཟའ་བཏུང་''
ལ་འདང་ལོངས་མི་སྤྱོད་པས། ཨ་མས་ཁྱེད་བོད་ལ་འགྲོ་ཆོག་ཅེས་པ་དང་དགའ་ནམས་ཤིན་ཏུ་ཆེ་བས་ནང་དུ
འོངས༔ བཟའ་བཏུང་ལ་ལོངས་སྤྱོད་བྱུང་བ་སོགས་ཐུགས་ཀྱི་བག་ཆགས་གཞན་དང་མི་འདྲ་བའི་རྣམ་པར
ཐར་པ་དོ་མཚར་བ་མང་པོ་ཡོད་འདྲ་རུང་། དུས་ཡུན་རིང་སོང་བས་བློར་རྒྱུན་མོ་ཐོས་དང་། ཡིག་རིགས་''
འཚོ་ལ་དཀའ་བ་སོང་གཉིས་གང་ཐོས་ཅི་མཐོང་འདི་ཙམ་ལས་ལྷག་མི་སྤྲོབས་སོ། །དེ་ནས་དགུང་ལོ་བཅོ་ལྔ



༄༅། །ཚམ་བཞེས་པའི་ཚེ། ཚེ་རབས་དཔག་ཏུ་མེད་པའི་སྔོན་ནས་ཡུལ་ཕྱོགས་འདིར་ ~ རྒྱལ་བའི་
བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་མ་དར་བ་གསར་ཚུགས་དར་རྒྱས་ཀྱི་ཐུགས་སྨོན་རླབས་པོ་ཆེའི་བག་ཆགས་སད་དེ།
དེ་ལྟར་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་ཚུགས་པ་ལ་ཁུངས་གང་ཕྱུར་ནས་མ་ཡིན་པར། འཕགས་མཆོག་འཇིག··
བཞི༽ རྟེན་དབང་ཕྱུག་གི་ཞིང་ཁམས་བསིལ་ལྡན་ལྗ་ཁས་བསྐོར་བའི་ཕྱོགས་སུ། ཡབ་རྗེ་འཇམ་དཔལ་སྐྱིད་ཡོས
དག་ཐེར་མཛད་པའི་མདོ་སྔགས་ཟུང་འབྲེལ་གྱི་བསྟན་པ་དྲི་མ་མེད་པ་གདན་དྲངས་པའི་དགོངས་བཞེད་
རླབས་པོ་ཆེས་ལམ་བགྲུལ་ཤིན་ཏུ་ཐག་རིང་བ་དང་། ལམ་ཡར་ས་དུག་ཆུ་དུག་དགྲ་ཇག་ཆོམ་རྐུན་ཤིན་
ཏུ་མང་ཡང་། དེ་དག་ལ་ཅི་མི་སྙམ་པའི་གོ་ཆ་བཙན་པོ་བཞེས་ཏེ། སྐྱེས་བུ་ཆེན་པོ་ཁྲིས་པའི་ཚུལ་བསྟན

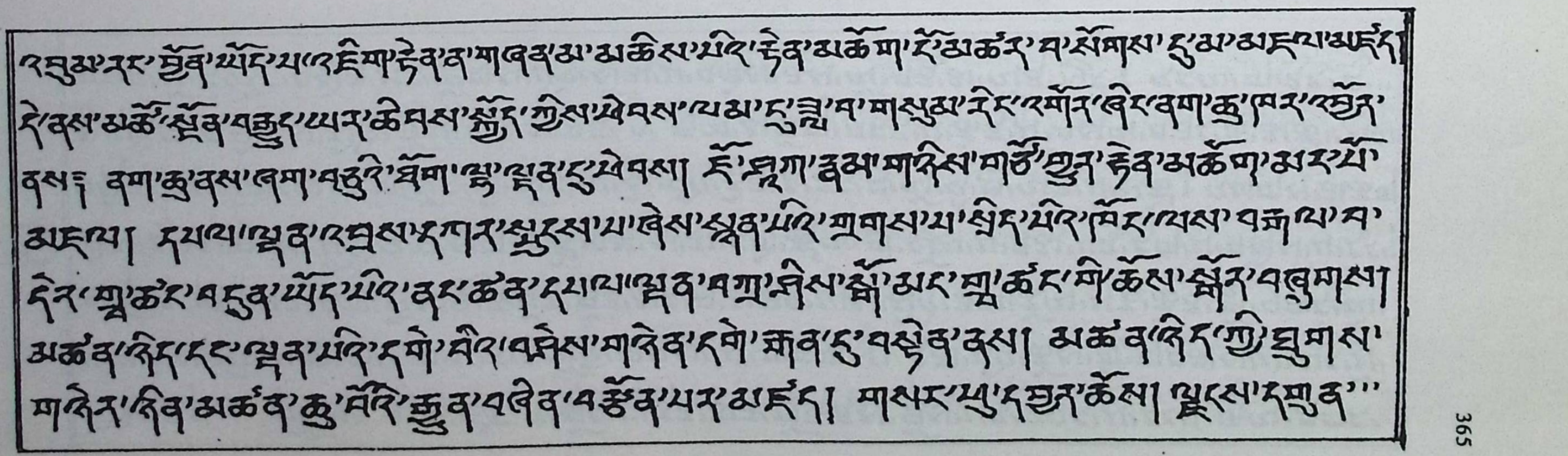


པ་དམ་པ་དེ་ཉིད་གཅིག་པུར་ཐོན་ཆས་པར་མཛད་དོ། །འདི་ནི་ཕྱིས་པ་ནང་འགར་བ་ལོ་བཅོ་ལྔ་ཙམ་ཡོད
པ་ཞིག་ཉིན་ལམ་གཅིག་གི་སར་གཅིག་པུར་འགྲོ་མི་ཐུ་བ་དང་། དུས་དེར་བོད་དུ་འགྲོ་བ་དང་བོད་ནས་འོངས
པ་ཉ་བར་མི་ཐོས་པ་ལྟ་བུ་དང་། སློབ་གཉེར་བགྱིས་པ་བཟང་བའི་མིག་བལྟ་དང་། བོད་ཡུལ་ཁྲིད་པར་དུ··
འཕགས་རྒྱལ་སྐྱིད་མི་མཆོད་བཞིན་དུ། ཐག་ཡུལ་གྱིས་བསྐལ་པའི་ཕྱོགས་དེར་རང་ཉིད་གཅིག་པུས་བགྲོད་པའི
རྣམ་པར་ཐར་པ་འདི་ནི། འཇིག་རྟེན་འདི་ན་ཕྱིད་པ་ཙམ། སྐྱེས་བུ་དམ་པ་སྙིང་རུས་དང་ལྡན་པ་བསྟོད་ནས
ཙམ་མ་ཡིན་པ་ངོ་མཚར་བའི་རྣམ་པར་ཐར་པ་ཡིན་ནོ།། [redacted]། དེ་ལྟར་ཕ་ཡུལ་ནས་ཐོན་ཏེ་ཁྲུ་རལ
ཏུ་འབྱོར། དེར་ཐུགས་གཉེར་མཛད་པའི་དགོངས་བཞེད་ཀྱིས་བཞུགས་སྒྲུབ་མཛད་ཀྱང་ཆུང་ཞིག་ཐུགས་འདོད



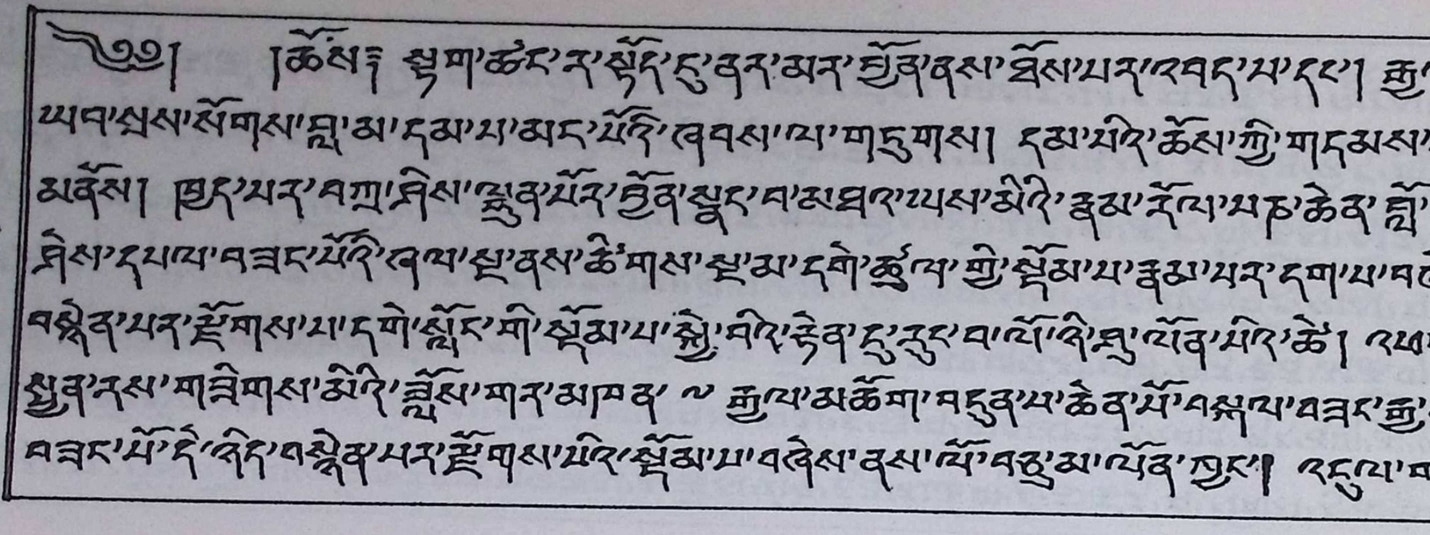
ཕྱེ

༄༅། །སྔོན་མ་བྱུང་བ་འདམ་ཞེས་གླིང་བ་ཡང་འདུག །གང་ལྟར་ཡང་ཆེ་དབས་སྔོན་ནས་ ༴ རྒྱལ་དབང་
ཡབ་སྲས་རྗེས་སུ་བཟུང་ཐུགས་ཀྱི་སྲས་ཡོད་གྱུར་པ་གང་གི་གསུང་གི་བདུད་རྩི་ར་སྤྱོད་པ་ལ་ཆེས་རིངས་པར་གྱུར་ཏེ།
རྒྱན་གང་གིས་ཀྱང་བཀླག་པ་དང་འགྱུར་དུ་མེད་པར། ཧྲ་ཁྲུ་རལ་ནས་ཕེབས་ཐོན། འཇམ་དབྱངས་གོང་མ་ཞེས
གྲགས་པ་མཚུར་རྒྱལ་པོའི་བསྟི་གནས་པའི་ཕྱིང་བརྒྱུད་ཕྱོན་ཏེ། ཡིད་ཆིང་དུ་མཐའ་མེད་སྟོན་པ་དངོས་བཞུགས་
དང་ཁྱད་པར་མ་མཆིས་པ་རྟེན་མཆོག་ཙནྡན་ཇོ་བོ་སོགས་རྟེན་ཁྱད་པར་ཅན་མཇལ་ཞིང་། དེ་ནས་ཡང་རྒྱ་
ལམ་སེ་ཙན་བརྒྱུད་ལམ་པར་ཟླ་བ་གསུམ་ཙམ་བགྲོད་ནས་སྐུ་འབུམ་བྱམས་པ་གླིང་དུ་ཕྱིན། རིགས་གསུམ་
སྤྱི་འཁྲུལ་རྒྱལ་བ་ཙོང་ཁ་ཆེན་པོའི་སྐུ་འཁྲུངས་སྐབས་ཀྱི་འཁྲུངས་པའི་ཙནྡན་གྱི་སྡོང་པོ། སེངྒེ་ར་དགོའི་སྐུ''

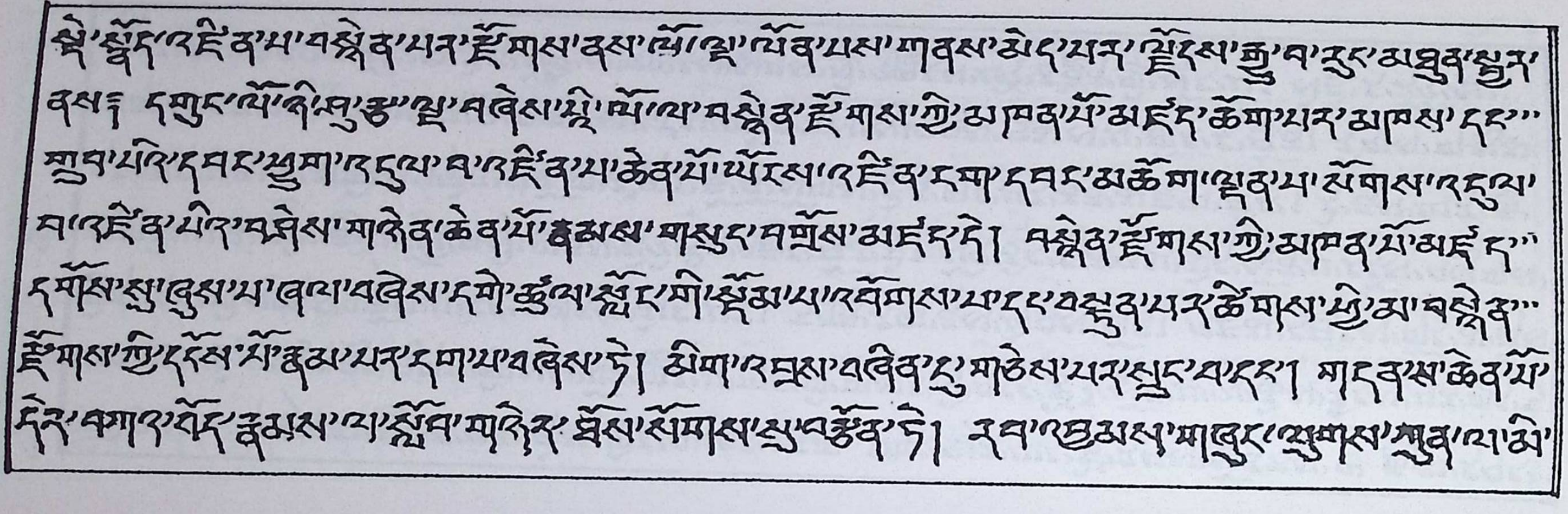


འབུམ་ནང་ཕྱོན་ཡོད་པ་འཛིག་རྟེན་ན་གཞན་ན་མ་མཆིས་པའི་རྟེན་མཆོག་ངོ་མཚར་བ་སོགས་དུ་མ་མཇལ་མཛད།
དེ་ནས་མཚོ་སྔོན་བརྒྱུད་ཡར་ཆིབས་སྐྱོད་ཀྱིས་ཕེབས་ལམ་དུ་ཟླ་བ་གསུམ་རིང་འགོར་ཞིང་ནག་ཆུ་ཁར་འབྱོར་
ནས༔ ནག་ཆུ་ནས་ཞག་བཅུའི་ཐོག་ལྷ་ལྡན་དུ་ཕེབས། ཇོ་ཤཱཀ་རྣམ་གཉིས་གཙོ་གྱུར་རྟེན་མཆོག་མང་པོ་
མཇལ། དཔལ་ལྡན་འབྲས་དཀར་སྤུངས་པ་ཞེས་སྙན་པའི་གྲགས་པ་ཕྱིད་པའི་ཁང་ལས་བཅའ་ལ་བ་
དེར་གྲྭ་ཚང་བདུན་ཡོད་པའི་ནང་ཚན་དཔལ་ལྡན་བཀྲ་ཤིས་སྒོ་མང་གྲྭ་ཚང་གི་ཆོས་སྐོར་བཞུགས།
མཚན་ཉིད་དང་ལྡན་པའི་དགེ་བའི་བཤེས་གཉེན་དགེ་རྒན་དུ་བསྟེན་ནས། མཚན་ཉིད་ཀྱི་ཐུགས་
གཉེར་ཉིན་མཚན་ཆུ་བོའི་རྒྱུན་བཞིན་བརྩོན་པར་མཛད། གསར་ཡུ་དབྱར་ཆོས། ལྷུངས་དགུན''

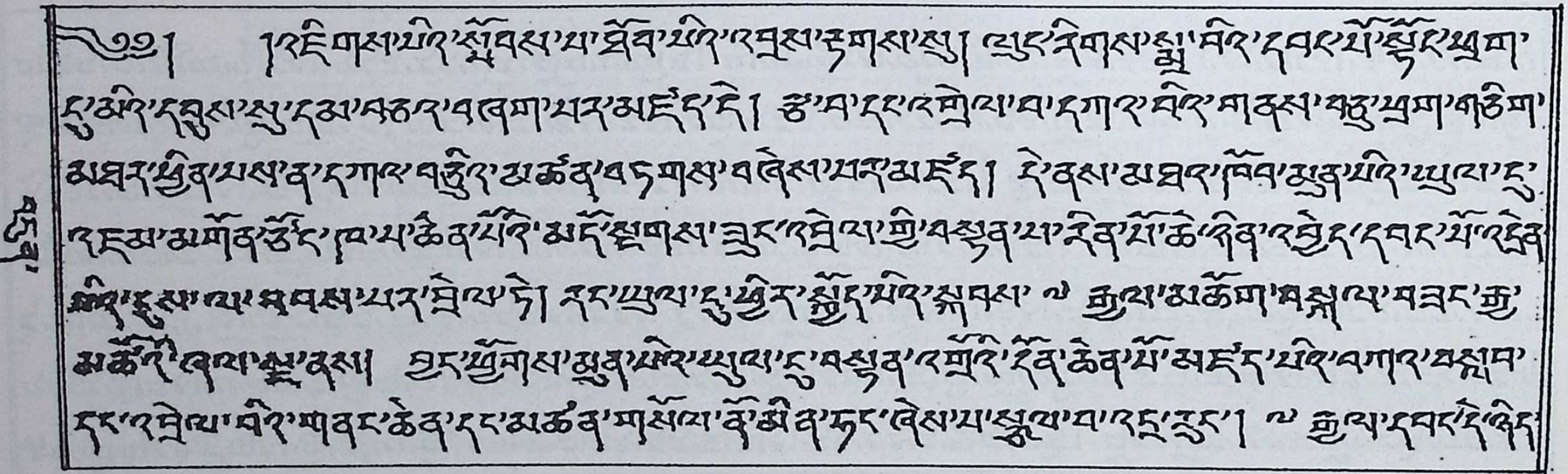
[illegible]



༄༅། །ཆོས༔ སྟག་ཚང་ར་སྟོད་ཏུ་ནར་མར་བྱོན་ནས་ཐོས་པར་འབབ་པ་དང་། རྒྱལ་དབང་
ཡབ་སྲས་སོགས་བླ་མ་དམ་པ་མང་པོའི་ཞབས་ལ་གཏུགས། དམ་པའི་ཆོས་ཀྱི་གདམས་པ་མང་པོ་
མནོས། ཁྱད་པར་བཀྲ་ཤིས་ལྷུན་པོར་ཕྱིན་སྣང་བ་མཐའ་ཡས་མིའི་རྣམ་རོལ་པཎ་ཆེན་བློ་བཟང་ཡེ་
ཤེས་དཔལ་བཟང་པོའི་ཞལ་སྔ་ནས་ཆེ་གས་སྔ་མ་དགེ་ཚུལ་གྱི་སྡོམ་པ་རྣམ་པར་དག་པ་བཞེས་པ་དང་།
བསྙེན་པར་རྫོགས་པ་དགེ་སློང་གི་སྡོམ་པ་སྐྱེ་བའི་རྟེན་དུ་ནུར་བ་ལོ་ཉི་ཤུ་ལོན་པའི་ཚེ། འཕགས་མཆོག
སྤྱན་རས་གཟིགས་མིའི་ཟློས་གར་མཁན་ ~ རྒྱལ་མཆོག་བདུན་པ་ཆེན་པོ་བསྐལ་བཟང་རྒྱ་མཚོ་དཔལ
བཟང་པོ་དེ་ཉིད་བསྙེན་པར་རྫོགས་པའི་སྡོམ་པ་བཞེས་ནས་ལོ་བཅུ་མ་ལོན་ཀྱང་། འདུལ་གཞུང་དུ་··

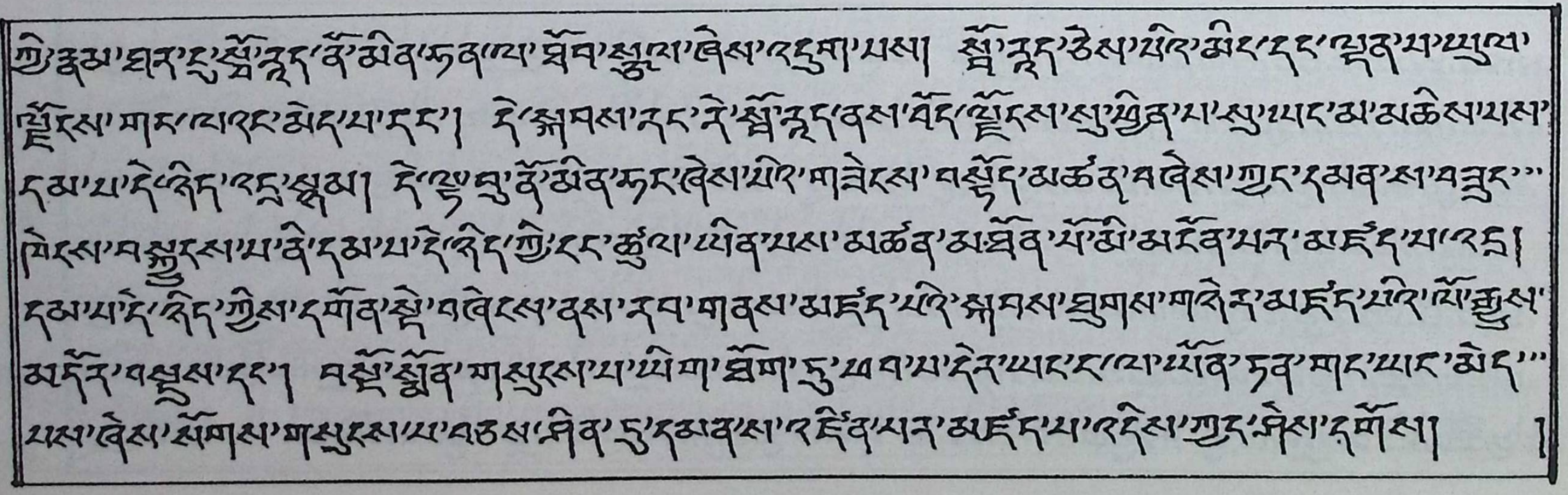


སྡེ་སྣོད་འཛིན་པ་བསྙེན་པར་རྫོགས་ནས་ལོ་ལྔ་ལོན་པས་གནས་མེད་པར་ཡོངས་རྒྱ་བ་རུང་མཐུན་སྒྱུར་
ནས༔ དགུང་ལོ་ཉི་ཤུ་རྩ་ལྔ་བཞེས་སྐྱེ་ལོ་ལ་བསྙེན་རྫོགས་ཀྱི་མཁན་པོ་མཛད་ཆོག་པར་མཁས་དང་··
གྲུབ་པའི་དབང་ཕྱུག་འདུལ་བ་འཛིན་པ་ཆེན་པོ་ཡོངས་འཛིན་ངག་དབང་མཆོག་ལྡན་པ་སོགས་འདུལ་
བ་འཛིན་པའི་བཤེས་གཉེན་ཆེན་པོ་རྣམས་ལ་གསུང་བགྲོས་མཛད་དེ། བསྙེན་རྫོགས་ཀྱི་མཁན་པོ་མཛད་··
དགོས་སུ་ཞུས་པ་ཞལ་བཞེས་དགེ་ཚུལ་སྐྱོང་གི་སྡོམ་པ་འབོགས་པ་དང་བསྙེན་པར་ཚོགས་ཕྱི་མ་བསྙེན་··
རྫོགས་ཀྱི་དངོས་པོ་རྣམ་པར་དག་པ་བཞེས་ཏེ། མིག་འབྲས་བཞིན་དུ་གཅེས་པར་སྲུང་བ་དང་། གདན་ས་ཆེན་པོ་
དེར་བཀའ་འབོད་རྣམས་ལ་སློབ་གཉེར་ཐོས་སོགས་སུ་བརྩོན་ཏེ། རབ་འབྱམས་གཞུང་ལུགས་ཀུན་ལ་མི་

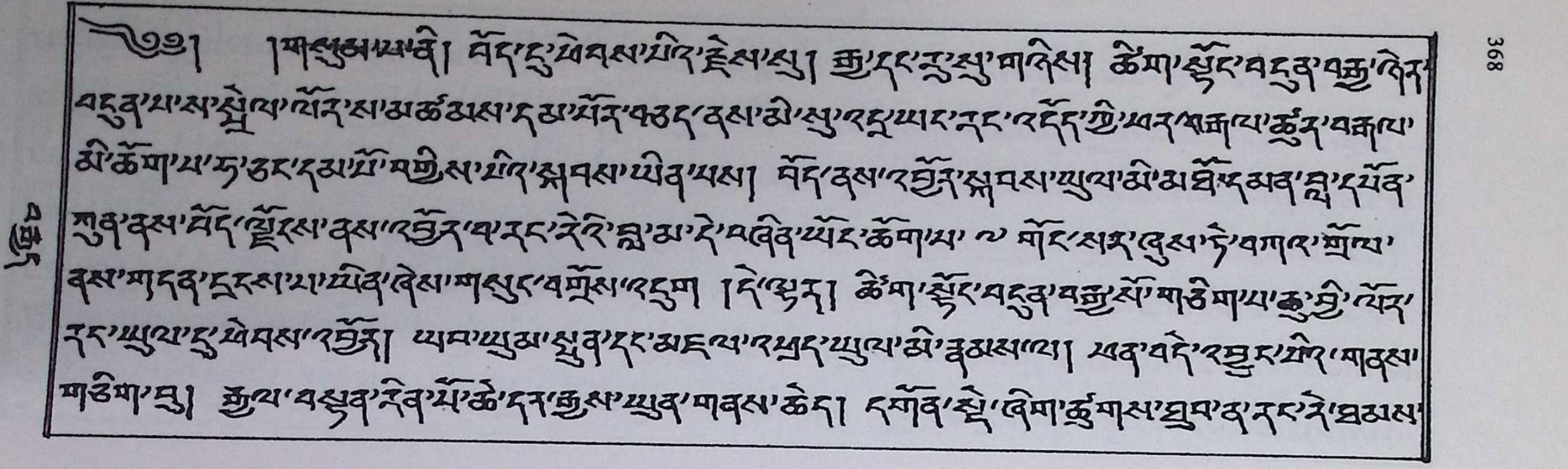


འདུན་

༄༅། །འཇིགས་པའི་སྟོབས་པ་ཐོབ་པའི་འབྲས་རྟགས་སུ། ལུང་རིགས་སྨྲ་བའི་དབང་པོ་སྟོང་ཕྲག་
ཏུ་མའི་དབུས་སུ་དམ་བཅའ་བ་བཞག་པར་མཛད་དེ། ཚ་ཕ་དང་འཁྲུལ་བ་དཀའ་བའི་གནས་བཅུ་ཕྲག་གཅིག་
མཐར་ཕྱིན་པས་ན་དཀའ་བཅུའི་མཚན་དུ་བཏགས་པ་བཞེས་པར་མཛད། དེ་ནས་མཐའ་ཁོབ་མུན་པའི་ཡུལ་དུ་
འཇམ་མགོན་ཙོང་ཁ་པ་ཆེན་པོའི་མདོ་སྔགས་ཟུང་འབྲེལ་གྱི་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་ཉིན་འབྱེད་དབང་པོ་འཛིན
ཤིང་རྟུམ་ལ་ཐབས་པར་སྤེལ་ཏེ། རང་ཡུལ་དུ་ཕྱིར་སྐྱོད་པའི་སྐབས་ ལ་ རྒྱལ་མཆོག་བསྐལ་བཟང་རྒྱ་
མཚོའི་ཞལ་སྔ་ནས། ཁྱེད་ཕྱོགས་མུན་པའི་ཡུལ་དུ་བསྟན་འགྲོའི་དོན་ཆེན་པོ་མཛད་པའི་བཀའ་བསྐུལ་
དང་འབྲེལ་བའི་གཟན་ཆེན་དང་མཚན་གསོལ་ནོ་མི་ན་ཧང་ཞེས་པ་སྩལ་བ་འདྲ་ལྟར། ལ་ རྒྱལ་དབང་དེ་ཉིད

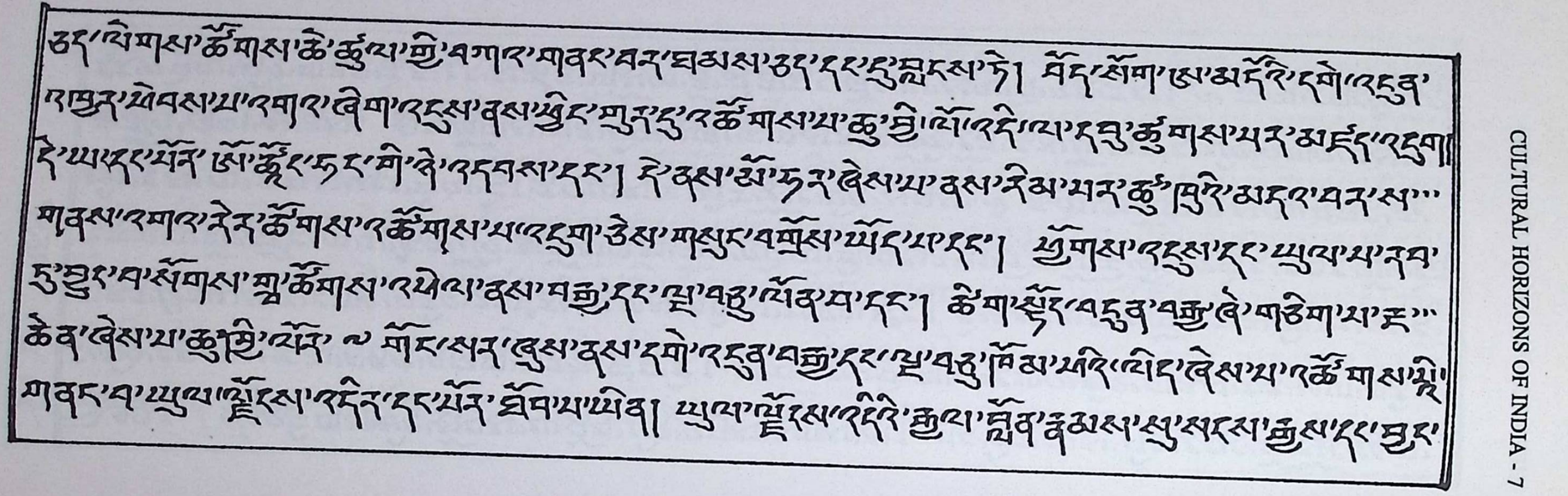


ཀྱི་རྣམ་ཐར་དུ་སློབ་དཔོན་ནོ་མིན་ཧན་ལ་ཐོབ་སྐུལ་ཞེས་འདུག་པས། སློབ་དཔོན་ཅེས་པའི་མིང་དང་ལྡན་པ་ཡུལ་
ལྗོངས་གར་ལའང་མེད་པ་དང་། དེ་སྐབས་ནང་ནེ་སློབ་དཔོན་ནས་བོད་ལྗོངས་སུ་ཕྱིན་པ་སུ་ཡང་མ་མཆིས་པས་
དམ་པ་དེ་ཉིད་འདྲ་སྙམ། དེ་ཧོ་ཐུ་ནོ་མིན་ཧང་ཞེས་པའི་གཟེངས་བསྟོད་མཚན་བཞེས་ཀྱང་དམན་ས་བཟུང་་་
ཁེངས་བསྐྱུངས་པ་ནི་དམ་པ་དེ་ཉིད་ཀྱི་ངང་ཚུལ་ཡིན་པས་མཚན་མཐོན་པོ་མི་འཛིན་པར་མཛད་པ་འདྲ།
དམ་པ་དེ་ཉིད་ཀྱིས་དགོན་སྡེ་བཞེངས་ནས་རབ་གནས་མཛད་པའི་སྐབས་ཐུགས་གཉེར་མཛད་པའི་ལོ་རྒྱུས་
མདོར་བསྡུས་དང་། བསྔོ་སྨོན་གསུངས་པ་ཡི་གེ་ཐོག་ཏུ་ཕབ་པ་དེར་ཡང་ང་ལ་ཡོན་ཏན་གང་ཡང་མེད་་་
པས་ཞེས་སོགས་གསུངས་པ་བཅས་ཤིན་ཏུ་དམན་ནས་འཛིན་པར་མཛད་པ་འདིས་ཀྱང་ཤེས་དགོས། །

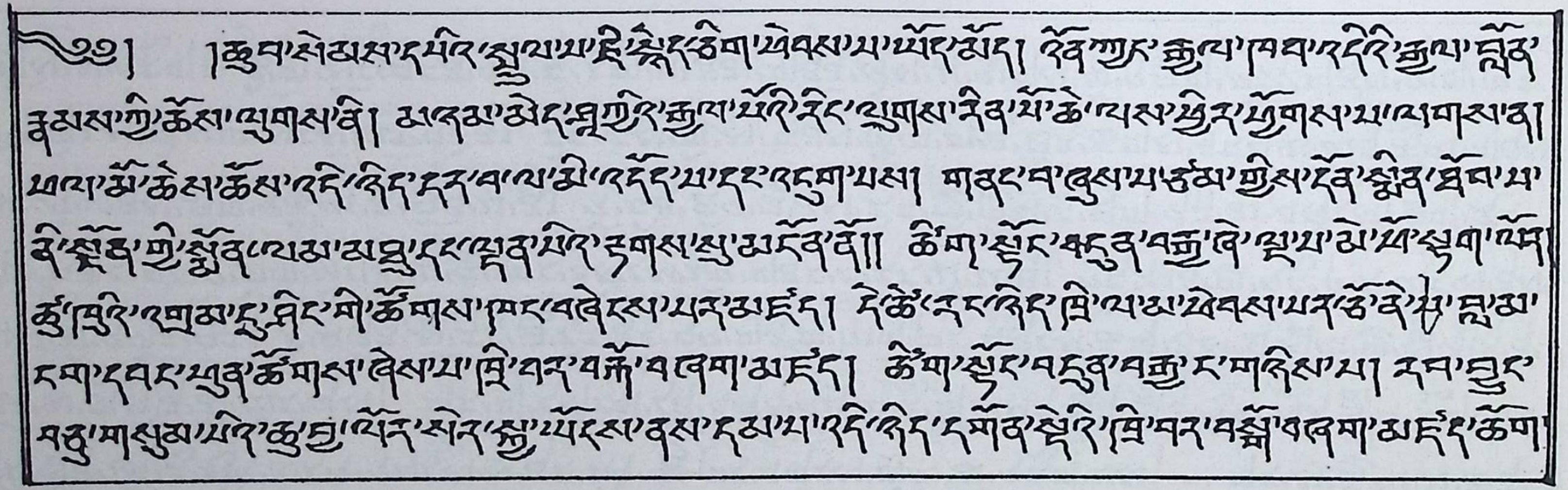


བརྒྱད

༄༅། །གསུམ་པ་ནི། བོད་དུ་ཕེབས་པའི་རྗེས་སུ། རྒྱ་དང་ལྷ་སྲུ་གཉིས། ཚིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་ཞེར
བདུན་པ་ས་སྐྱེལ་ལོར་ས་མཚམས་དམ་ཡོར་བཅད་ནས་མི་སུ་འདྲ་ཡང་ནང་འདོད་ཀྱི་ཕར་སྐྱལ་བ་རྒྱུར་བཀལ་
མི་ཚིག་པ་ཏ་ཙང་དམ་པོ་བཅིས་པའི་སྐབས་ཡིན་པས། བོད་ནས་འཁོར་སྐབས་ཡུལ་མི་མཐོ་དམན་བླ་དཔོན་
ཀུན་ནས་བོད་ཕྱོགས་ནས་འཁོར་བ་རང་རེའི་བླ་མ་དེ་བཞིན་ཡོང་ཚིགས་ ~ གོང་སར་ཞུས་ཏེ་བཀའ་གྲོལ་
ནས་གདན་དྲངས་པ་ཡིན་ཞེས་གསུང་བགྲོས་འདུག །དེ་སྐད། ཚིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་སོ་གཅིག་པ་རྒྱ་ཡི་ལོར་
དང་ཡུལ་དུ་ཕེབས་འཁོར། ཡབ་ཡུམ་སྤུན་དང་མཇལ་འཕྲད་ཡུལ་མི་རྣམས་ལ། ཕན་བདེ་འབྱུང་བའི་གནས་
གཅིག་པུ། རྒྱལ་བསྟན་རིན་པོ་ཆེ་དར་རྒྱས་ཡུན་གནས་ཆེད། དགོན་སྡེ་ཞིག་རྩུགས་ཐུབ་ན་རང་རེ་ཐམས་

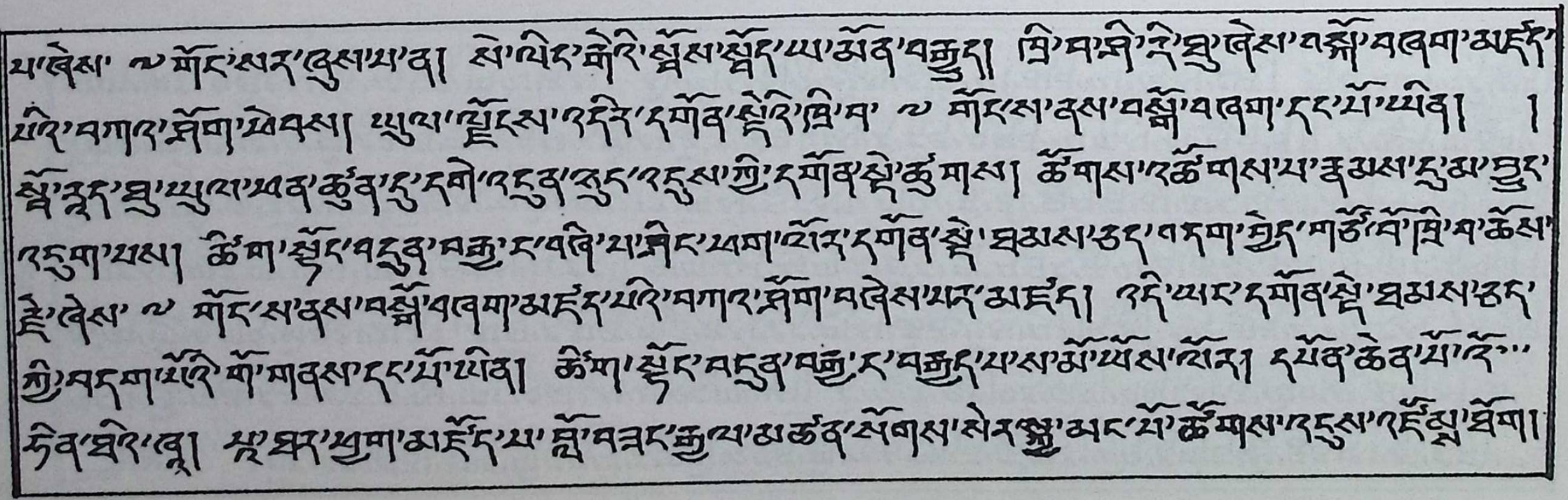


ཅད་ལེགས་ཚོགས་ཆེ་རྒྱལ་གྱི་བཀའ་གནང་བར་ཐམས་ཅད་དང་དུ་བླངས་ཏེ། བོད་སོག་ཨ་མདོའི་དགེ་འདུན་
འགྱུར་ཕེབས་པ་འགའ་ཞིག་འདུས་ནས་ཕྱིང་ཀུར་དུ་འཚོགས་པ་རྒྱ་ཕྱི་ལོ་འདི་ལ་དབུ་ཚུགས་པར་མཛད་འདུག
དེ་ཡང་དང་པོར་ཨོ་ཀློང་ཏང་གི་ཞེ་འདབས་དང་། དེ་ནས་ཨོ་ཏར་ཞེས་པ་ནས་རིམ་པར་རྒྱ་ཁྲིའི་མདའ་བར་ས…
གནས་འགའ་རེར་ཚོགས་འཚོགས་པ་འདུག་ཅེས་གསུང་བགྲོས་ཡོད་པ་དང་། ཕྱོགས་འདུས་དང་ཡུལ་པ་ནབ་
ཏུ་རྒྱུང་བ་སོགས་སྐུ་ཚོགས་འཕེལ་ནས་བརྒྱ་དང་ལྔ་བཅུ་ལོན་པ་དང་། ཚིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་ཞེ་གཅིག་པ་ཛ…
ཆེན་ཞེས་པ་རྒྱ་ཕྱི་ལོར་ ~ གོང་སར་ཞུས་ནས་དགེ་འདུན་བརྒྱ་དང་ལྔ་བཅུ་ཁོ་མ་པའི་ལོད་ཞེས་པ་འཚོགས་སྐྱི
གནང་བ་ཡུལ་ལྗོངས་འདིར་དང་པོར་ཐོབ་པ་ཡིན། ཡུལ་ལྗོངས་འདིའི་རྒྱལ་བློན་རྣམས་སྤུ་སངས་རྒྱས་དང་བྱར

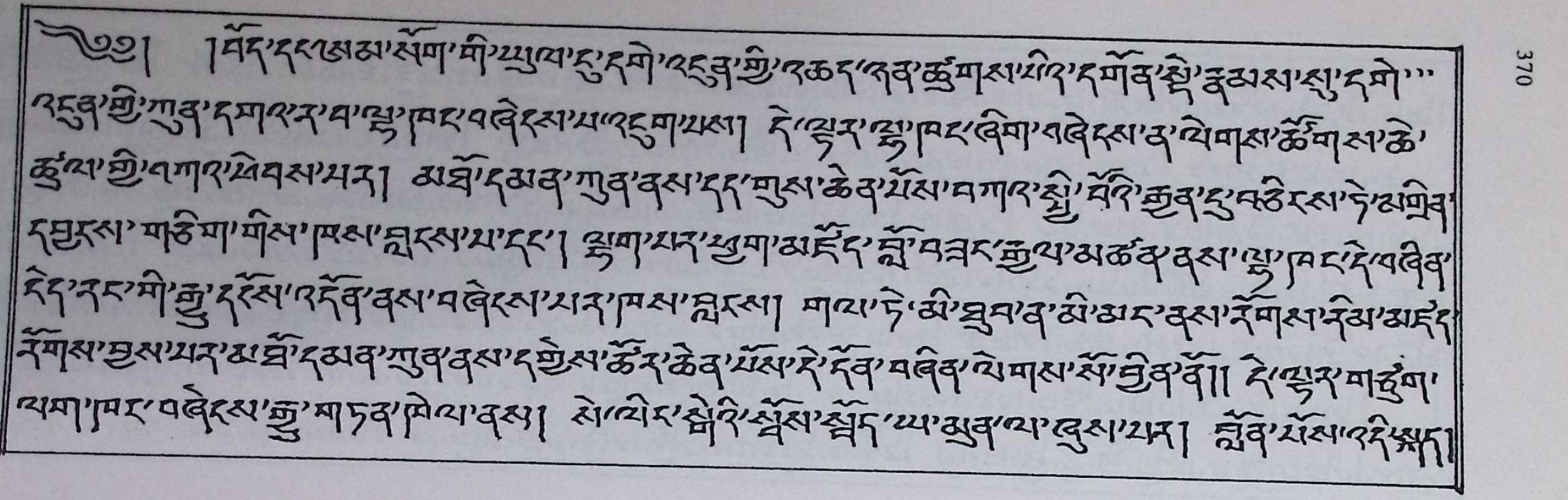


དགུ

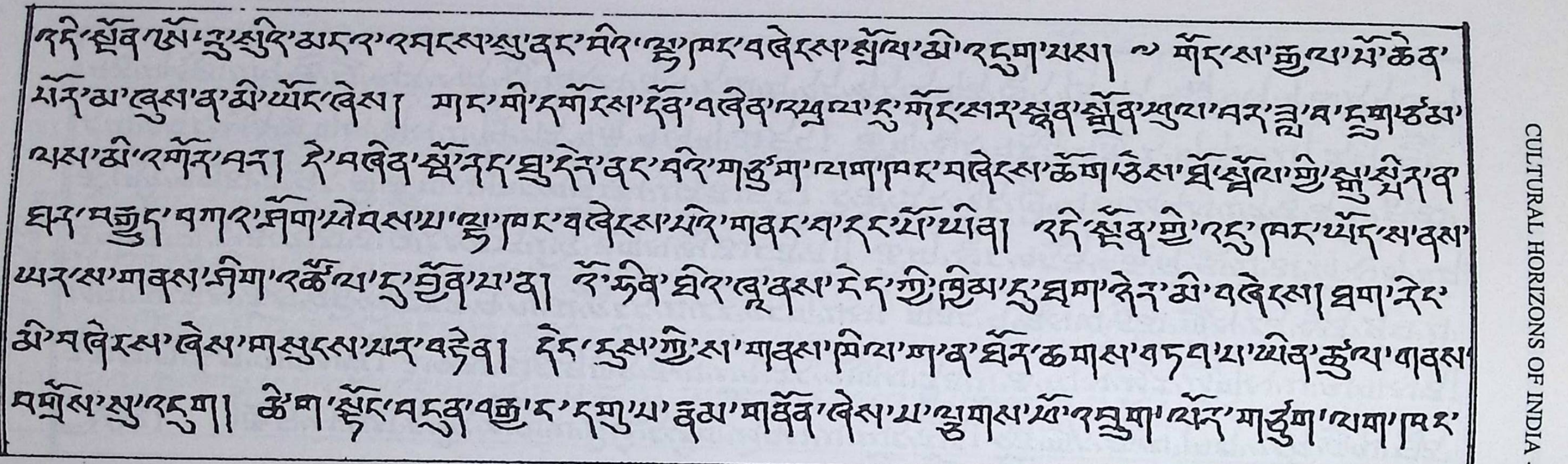
༄༅། །རྒྱལ་བ་སེམས་དཔའི་སྤྲུལ་པ་རྗེ་བཙུན་དམ་ཚིག་ཞབས་པ་ཡོད་མོད། འོན་ཀྱང་རྒྱལ་ཁབ་འདིའི་རྒྱལ་བློན་
རྣམས་ཀྱི་ཆོས་ལུགས་ནི། མདམ་མེད་སྔ་ཕྱིར་རྒྱལ་པོའི་རིང་ལུགས་རིན་པོ་ཆེ་ལས་ཕྱིར་ཕྱོགས་པ་ལགས་ན།
ཁལ་མོ་ཆེས་ཆོས་འདི་ཉིད་དར་བ་ལ་མི་འདོད་པ་དང་འདུག་པས། གཞན་བ་ཞུས་པ་ཙམ་གྱིས་དོན་སྨིན་ཐོབ་པ་
ནི་སྔོན་གྱི་སྨོན་ལམ་མཐུ་དང་ལྡན་པའི་རྟགས་སུ་མངོན་ནོ།། ཚིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་ཞེ་ལྔ་པ་མེ་ཡོ་སྟག་ལོར
ཀུ་ཁྲེའི་འགྲམ་དུ་ཤིང་གི་ཚོགས་ཁང་བཞེངས་པར་མཛད། དེ་ཚེ་ནང་ཉིད་ཁྲི་ལ་མ་ཞབས་པར་ཙོ་ནེ་ཧུ་སླམ་
ངག་དབང་ཕུན་ཚོགས་ཞེས་པ་ཁྲི་བར་བཀོ་བཞག་མཛད། ཚིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་ང་གཉིས་པ། རབ་བྱུང་
བཅུ་གསུམ་པའི་ཆུ་སྤྲེ་ལོར་སེར་སྐྱ་ཡོངས་ནས་དམ་པ་འདི་ཉིད་དགོན་སྡེའི་ཁྲི་བར་བསྐོ་བཞག་མཛད་ཅོག



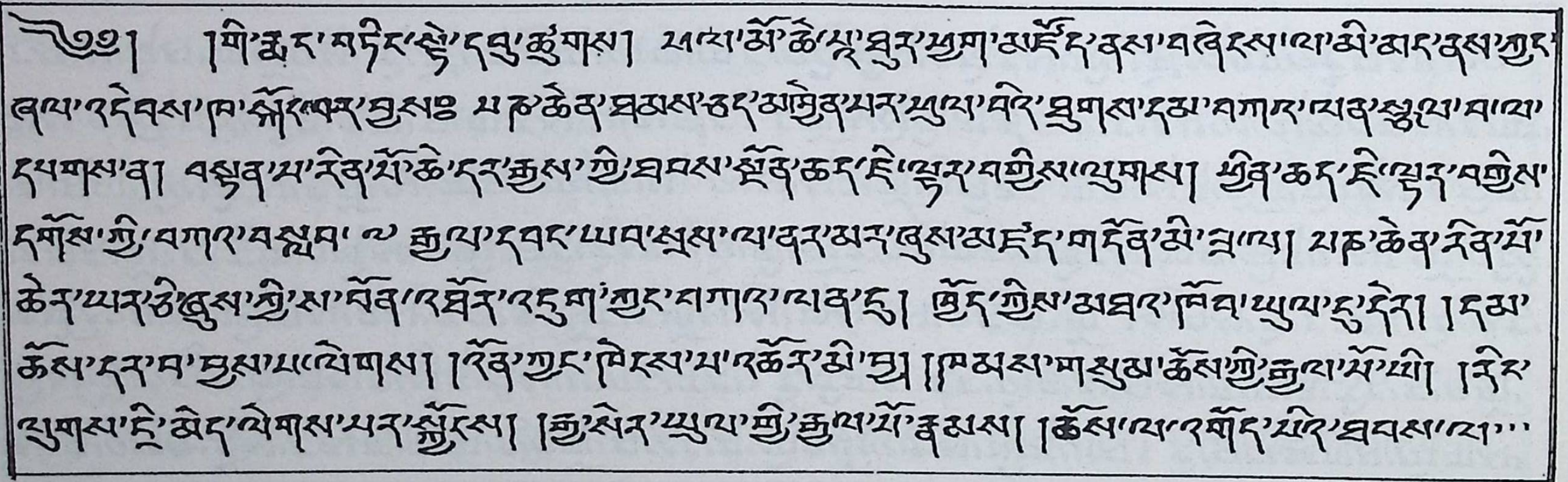
པ་ཞེས་ ~ གོང་སར་ཞུས་པ་ན། སེ་ལེང་གེའི་ཐོས་སྡོད་པ་མེན་བརྒྱུད། ཁྲི་བ་སྐེ་རི་བུ་ཞེས་བསྒོ་བཞག་མཛད་
པའི་བཀའ་ཤོག་ཕེབས། ཡུལ་ལྗོངས་འདིར་དགོན་སྡེའི་ཁྲི་བ་ ~ གོང་ས་ནས་བསྐོ་བཞག་དང་པོ་ཡིན། །
སྟོ་རྣར་བྲུ་ཡུལ་ཡན་ཆུན་དུ་དགེ་འདུན་ཉུང་འདུས་ཀྱི་དགོན་སྡེ་ཆུགས། ཚོགས་འཚོགས་པ་རྣམས་དུམ་བུར་
འདུག་པས། ཚིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་ང་བཞི་པ་ཤིང་ཁྱི་ལོར་དགོན་སྡེ་ཐམས་ཅད་བདག་ཉིད་གཙོ་བོ་ཁྲི་བ་ཆོས
རྗེ་ཞེས་ ~ གོང་ས་ནས་བསྒོ་བཞག་མཛད་པའི་བཀའ་ཤོག་བཞེས་པར་མཛད། འདི་ཡང་དགོན་སྡེ་ཐམས་ཅད
ཀྱི་བདག་པོའི་ཀོ་གནས་དང་པོ་ཡིན། ཚིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་ང་བརྒྱད་པ་ས་མོ་ཡོས་ལོར། དཔོན་ཆེན་པོ་དོ་…
རིན་ཐེའི་ཝང། ཕྱུ་ཕར་ཤུག་མཛོད་པ་བློ་བཟང་རྒྱལ་མཚན་སོགས་སེར་སྐྱ་མང་པོ་ཚོགས་འདུས་འཛོམ་སྦྲ་ཐོག།



༄༅། །བོད་དང་ཧོར་སོག་གི་ཡུལ་དུ་དགེ་འདུན་གྱི་འཆད་ཉན་ཚུགས་པའི་དགོན་སྡེ་རྣམས་སུ་དགེ
འདུན་གྱི་ཀུན་དགའ་ར་བ་ལྷ་ཁང་བཞེངས་པ་འདུག་པས། དེ་ལྟར་ལྷ་ཁང་ཞིག་བཞེངས་ན་ལེགས་ཚོགས་ཆེ་
ཚུལ་གྱི་བཀའ་ཞིབས་པར། མགོ་དམན་ཀུན་ནས་དད་གུས་ཆེན་པོས་བཀའ་སྤྲོ་བོའི་རྗེན་དུ་བཙེངས་དེ་མཁྱེན་
ཤྲཱི དཔྱངས་གཅིག་གིས་ཁས་བླངས་པ་དང་། ལྷག་པར་ཕྱག་མཛོད་བློ་བཟང་རྒྱལ་མཚན་ནས་ལྷ་ཁང་དེ་བཞིན་
རེད་རང་གི་རྒྱུ་དངོས་འདོན་ནས་བཞེངས་པར་ཁས་བླངས། གལ་ཏེ་མི་ཐུབ་ན་མི་མང་ནས་རོགས་རམ་མཛད
རོགས་ཞུས་པར་མགོ་དམན་ཀུན་ནས་དགྱེས་ཚོར་ཆེན་པོས་དེ་དོན་བཞིན་ལེགས་སོ་ཕྱིན་ནོ།། དེ་ལྟར་གཙུག་
ལག་ཁང་བཞེངས་རྒྱུ་གཏན་ཁེལ་ནས། ས་ཡོས་ཕྱིའི་སྔོས་སྟོད་ཡ་མུན་ལ་ཞུས་པར། བློན་པོས་འདི་སྐད།

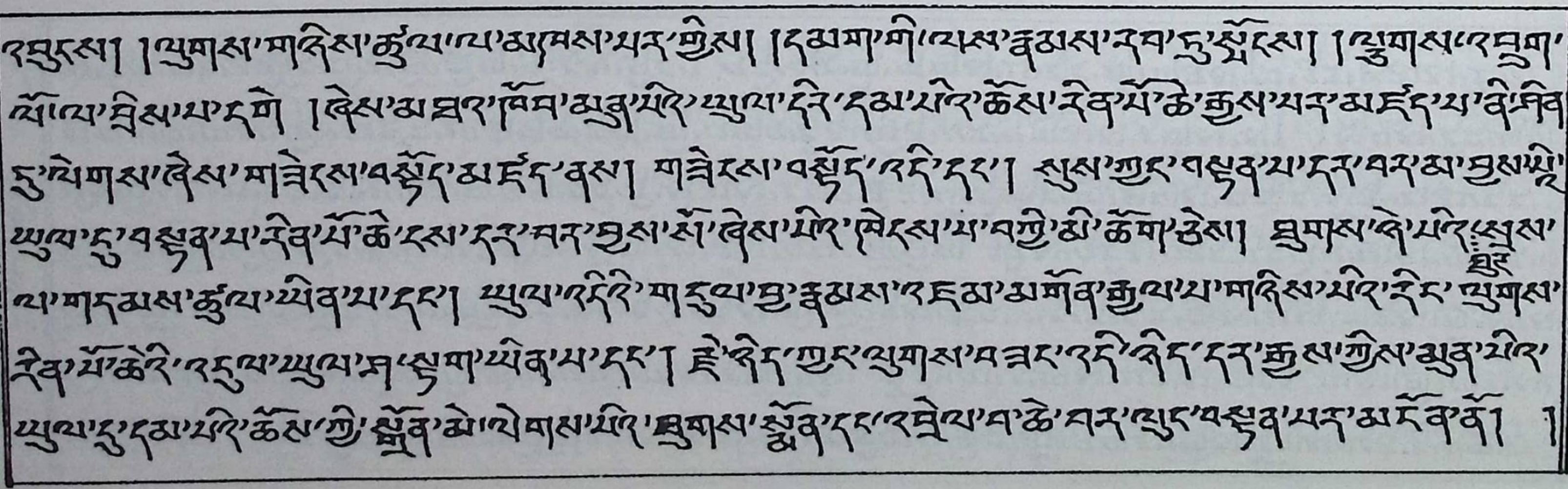


འདི་སློན་ཚོ་ཀུ་ཤུའི་མངའ་འབངས་སུ་ནང་གིའི་ལྷ་ཁང་བཞེངས་སྒྲོལ་མི་འདུག་པས། ~ གོང་ས་རྒྱལ་པོ་ཆེན་
པོར་མ་ཞུས་ན་མི་ཡོང་ཞེས། གང་གི་དགོངས་དོན་བཞིན་འཕུལ་དུ་གོང་སར་སྙན་སྒྲོན་ཞུ་ཕུལ་བར་ཟླ་བ་དྲུག་ཙམ་
ལས་མི་འགོར་བར། དེ་བཞིན་སྔོ་རད་ཐུ་དེར་ནང་པའི་གཙུག་ལག་ཁང་བཞེངས་ཆོག་ཅེས་གོ་སྒྲོལ་གྱི་རྒྱ་ཡིག་ན
ཐར་བརྒྱུད་བཀའ་ཤོག་ཕེབས་པ་ལྷ་ཁང་བཞེངས་པའི་གནང་བ་དང་པོ་ཡིན། འདི་སྔོན་གྱི་འདུ་ཁང་ཡོད་ས་ནས
ཡར་ས་གནས་ཤིག་འཚོལ་དུ་ཕྱིན་པ་ན། ཧོ་རྗེ་ཐའི་ཞུ་ནས་དེད་ཀྱི་ཁྱིམ་དུ་ཐག་རིང་མི་བཞེངས། ཐག་ཉེར
མི་བཞེངས་ཞེས་གསུངས་པར་བརྟེན། དེར་རྡུམ་གྱི་ས་གནས་ཁྱིལ་ག་ན་ཐོར་ཆགས་བཏབ་པ་ཡིན་ཚུལ་གནས
བཀྲིས་སུ་འདུག། ཆིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་ང་དགུ་པ་ནམ་གཞོན་ཞེས་པ་ལྕགས་ཕོ་འབྲུག་ལོར་གཙུག་ལག་ཁར



༄༅། །ཀི་ཀྲང་གཉིང་སྙེ་དབུ་ཚུགས། ཨ་ལ་ཨོ་ཚེ་ཟླ་ཐུར་ཤུག་མཛོད་ནས་བཞེངས་ལ་མི་མང་ནས་ཀྱང
ཞལ་འདེབས་ཁ་སྐོར་ལྷར་བྲུས༔ པཎ་ཆེན་ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པར་ཕུལ་བའི་ཐུགས་དམ་བཀའ་ལན་སྩལ་བ་ལ
དཔགས་ན། བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་དར་རྒྱས་ཀྱི་ཐབས་སྔོན་ཆད་ཇི་ལྟར་བགྱིས་ལུགས། ཕྱིན་ཆད་ཇི་ལྟར་བགྱིས
དགོས་ཀྱི་བཀའ་བསླབ་ ~ རྒྱལ་དབང་ཡབ་སྲས་ལ་དར་མར་ཞུས་མཛད་གདོན་མི་ཟ་ལ། པཎ་ཆེན་རིན་པོ
ཆེར་ཡར་ཙེ་ཞུས་ཀྱི་ས་བོན་འཐོར་འདུག་ཀྱང་བཀའ་ལན་དུ། ཁྱོད་ཀྱིས་མཐའ་ཁོབ་ཡུལ་དུ་དེར། །དམ
ཆོས་དར་བ་བྲུས་པ་ལེགས། །འོན་ཀྱང་ཁེངས་པ་འཚོར་མི་བྱ། །ཁམས་གསུམ་ཆོས་ཀྱི་རྒྱལ་པོ་ཡི། །དེར
ལུགས་དྲི་མེད་ལེགས་པར་སྐྱོངས། །རྒྱ་སེར་ཡུལ་གྱི་རྒྱལ་པོ་རྣམས། །ཆོས་ལ་འགོད་པའི་ཐབས་ལ...

བཅུ་གཅིག



འབྱུངས། །ལུགས་གཉིས་རྩལ་ལ་མཁས་པར་གྱིས། །དམག་གི་ལས་རྣམས་རབ་ཏུ་སྤོངས། །ལྷུགས་འབྲུག
ཡོ་ལ་ཁྲིམས་པ་དགེ །ཞེས་མཐའ་ཁོབ་མུན་པའི་ཡུལ་དེར་དམ་པའི་ཆོས་རིན་པོ་ཆེ་རྒྱས་པར་མཛད་པ་ཞེ་ཤིན
ཏུ་ལེགས་ཞེས་གཉེངས་ལ་བསྔོད་མཛད་ནས། གཉེངས་ལ་བསྔོད་འདི་དང་། སྲས་ཀྱང་བསྟན་པ་དར་བར་མ་བྲུས་སྐྱི
ཡུལ་དུ་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་ངས་དར་བར་བྲུས་སོ་ཞེས་པའི་ཁེངས་པ་བགྱི་མི་ཚོག་ཅེས། ཐུགས་ཞེ་པའི་བྲུར་སྨྲས
ལ་གདམས་རྩལ་ཡིན་པ་དང་། ཡུལ་འདིའི་གཙུལ་བྲུ་རྣམས་འཛམ་མགོན་རྒྱལ་བ་གཉིས་པའི་རིང་ལུགས
རིན་པོ་ཆེའི་འདུལ་ཡུལ་ཀ་སྟག་ཡིན་པ་དང་། རྗེ་ཉིད་ཀྱང་ལུགས་བཟང་འདི་ཉིད་དར་རྒྱས་ཀྱིས་མུན་པའི
ཡུལ་དུ་དམ་པའི་ཆོས་ཀྱི་སྒྲོན་མེ་ལེགས་པའི་ཐུགས་སྨོན་དང་འབྲེལ་བ་ཆེ་བར་ལུང་བསྟན་པར་མངོན་ནོ། །

བརྒྱ་གཉིས

༄༅། །རྒྱ་སེར་གྱི་རྒྱལ་བློན་རྣམས་རྒྱལ་བསྟན་རིན་པོ་ཆེར་མོས་གུས་ཀྱིས་འདོགས་པན་ཏུ་འགྱུར་
པའི་ཐབས། ལུགས་གཉིས་ཀྱི་ཚུལ་ལ་མཁས་དགོས་སྟེ། ཆོས་ལ་མཁས་པར་མ་ཟད། ཡུལ་གྱི་ཁྲིམས་
སྲོལ་ཁྲིམས་ཆུད་ཐོག་རྒྱལ་བློན་དང་བསྟུན་མཁས་ཀྱི་སྒོ་ནས་རྒྱལ་བསྟན་དར་རྒྱས་ཡུན་གནས་ཀྱི་སྟོངས
གྲོགས་སྒྱུར་པའི་ཕྱིར་དུ་ཐབས་ཚུལ་སྒོ་དུ་མ་ནས་འབུངས་ཤིག །ཅེས་འདིས་ཀྱང་རང་རེའི་ཡུལ་གྱུར་རྒྱལ
པའི་བསྟན་པ་དར་རྒྱས་ཡུན་གནས་འདི་ནི་སེམས་དཔའ་ཆེན་པོ་དེ་ཉིད་ཀྱི་ཐུགས་བསྐྱེད་སྨོན་ལམ་དང
ཐབས་མཁས་པའི་མཛད་པ་མཐའ་དག་གི་བཀའ་དྲིན་ཡིན་པར་འཁུམས་དགོས་སོ། །སྐབས་དེར་ཨུ་རུ་
སུ་ཨི་འབྱུང་མཐོང་བའི་བློ་མིག་ལྡོངས་ཤིང་། འདི་སྣང་གི་གྲགས་པ་དང་གོ་གནས་ཁོ་ནར་རྫམས་པའི་

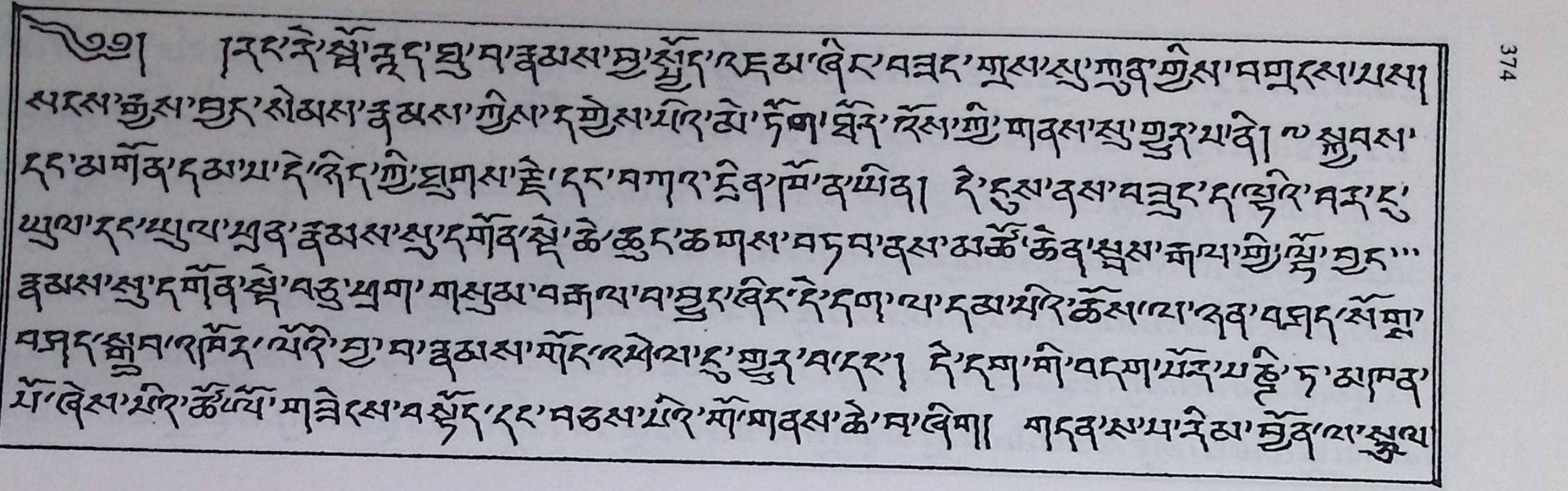
སྐྱེས་བུ་འགའ་རེས་དམག་ཁྲལ་ལ་རྒྱུ་འགྲོ་བ་དང་དུ་ལེན་པའི་དུས་ཡིན་པས། དེ་ཐད་ལྷུགས་ལེགས་
གཉིས་ཅི་འབྱུང་གི་བསླབ་སྟོན་ཞུས་པ་འདྲ་ཟུར། དེ་རིགས་དང་ཡིན་མཐུས་ན་ཡུན་རིང་དུ་འགྲོ་
མི་དགོས་པར་གཟིགས་ནས་རབ་ཏུ་སྤྱོད་དགོས་སུ་གསུངས་འདུག་གོ །སྐབས་རྗེ་དམ་པ་དེ་ཉིད་
ཀྱི་དགུང་ལོ་ང་དྲུག་བཞེས་པ་མི་ཟད་ཅེས་པ་མེ་ཁྱི་ལོར་ལྷ་ཁང་བཞེངས་སྐྲུན་ཟིན་པས། ལོ་འདིའི་
ཟླ་བ་དྲུག་པའི་ཚེས་བཅོ་ལྔ་གཟའ་ལྷག་པ། ལས་སྐར་གྲོ་བཞིན། གྲུབ་སྐར་སྨིན་གྲོ་དུས་འབྲེག་
རྣམས་འགྲོད་པའི་རིན་རབ་ཏུ་གནས་པ་མཛད། དགོན་སྡེའི་མཚན་ཡང་དཔལ་ལྡན་འབྲས་དཀར་
སྤུངས་པ་ཞེས་གསོལ། དེ་ཚེ་གཙུག་ལག་ཁང་འདི་ཉིད་བཞེངས་པའི་ཚེ་ཞལ་འདེབས་ཕུལ་

༄༅། །བ་སོགས་འབྲེལ་ཐོབ་ཀྱི་སེར་སྐྱ་མགྲོ་དམན་ཀུན་དང་། རྡོ་ཤིང་འདྲེན་པའི་རྟ་རྫ་"
གླང་དང་། རྡོག་བརྫིར་མི་བའི་འབུ་སྲིན་ཡན་ཆད་བདེ་འགྲོའི་རྟེན་བཟང་ནམ་ཡང་རྒྱུན་མི་ཆད་ཐོབ
ཅིང་༔ རྒྱལ་བའི་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་དང་མཇལ་ལ་ཏེ། དམ་པའི་བཤེས་ཀྱིས་རྗེས་སུ་བཟུང་། ས་ལམ
མ་ནོར་བར་བགྲོད་ནས་མཐར་ཐུག་སྐུ་བཞིའི་གོ་འཕང་མྱུར་དུ་ཐོབ་པའི་བསྔོ་སྨོན་བསམ་ཀྱིས་མི་ཁྱབ"
མཛད་པའི་ཕྱག་ཁྲིམས་སོགས་བོད་ཤན་སྦྱར་མ་སྦྱར་གཞན་འདུག་པ་འདི་ལྷ་སྡེ་ སྐབས་འདིར།
སྡོ་ནད་ཐུ་བའི་དགོན་དང་དགེ་འདུན་ཐམས་ཅད་ཀྱི་བདག་པོ་པཎྜི་ཏ་མཁན་པོ་ཞེས་པའི་ཚོ་ལོ་བཀའ
གྲོག་སི་ལིང་སྡེའི་ཡ་མེན་བརྒྱུད་སྤྲུལ་བ་བཞེས། འདི་ནས་བཟུང་སྡོ་ནད་ཐུའི་བསྟན་པའི་བདག་པོ་ལ

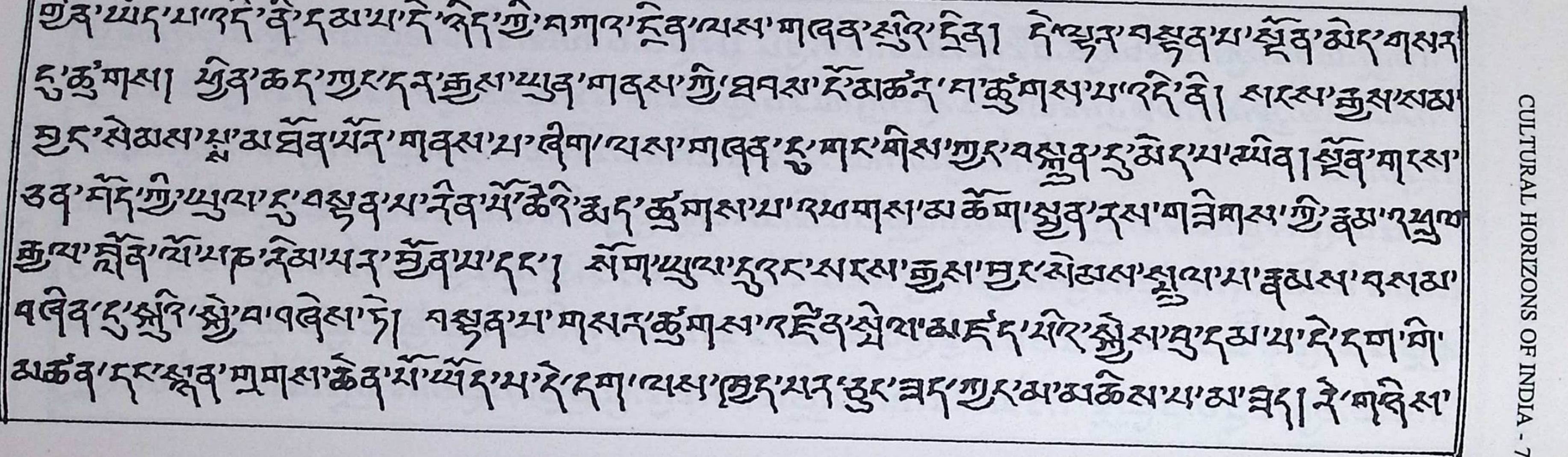
བཅུ་གསུམ་

པཎྜི་ཏ་མཁན་པོ་ཞེས་པའི་གཟེངས་བསྟོད་ ~ གོང་མ་རྒྱལ་པོ་ཆེན་པོ་ཕྱག་བདར་མའི་བཀའ་ཤོག་སྩལ
བའི་དབུ་བརྙེས་པ་ཡིན་ནོ།། སྔོན་དུ་སྡོ་ནད་ཐུ་པ་རྣམས་ཀྱང་གོང་ཚེས་འཇིག་རྟེན་པའི་ལྷ་འདྲེ་ཞི་འཁྲིར
སྐྱབས་བསྐོལ། རྟ་ལུག་སོགས་སྲོག་ཆད་བསད་དེ་དམར་མཆོད་འབུལ་ཚུལ་ཡོད་པ་ལས། སྐྱེས་བུ་དམ་པ
འདི་ཉིད་ཀྱི་ཐུགས་རྗེ་དང་བཀའ་དྲིན་ལ་བརྟེན། སྐྱབས་བསླུ་བ་མེད་པའི་མཆོག་གསུམ་རིན་པོ་ཆེ་ལྷ"
མར་འཛིན། མཉམ་མེད་ཐུབ་པའི་དབང་པོའི་ལུགས་བཟང་། སྐྱིད་རྗེས་ནུབ་དུ་ཕྱེ་བའི་བསྟན་པ་རིན
པོ་ཆེ་འདིར་ཆུད། ཚེ་སྔ་ཕྱི་དང་ལས་རྒྱུ་འབྲས་སོགས་བདེན་པའི་ལུགས་བཟང་ལ་ངེས་པ་མཐོང་།
ཆུན་ཇག་སོགས་བྱ་སྤྱོད་ངན་པ་ལ་ལ་ཁ་རྗེ་མ་ཡ་དང་སྤྱོང་བ་སོགས་རྗེ་མང་པོ་བྱུང་བས་དེར་སང་གི་བར

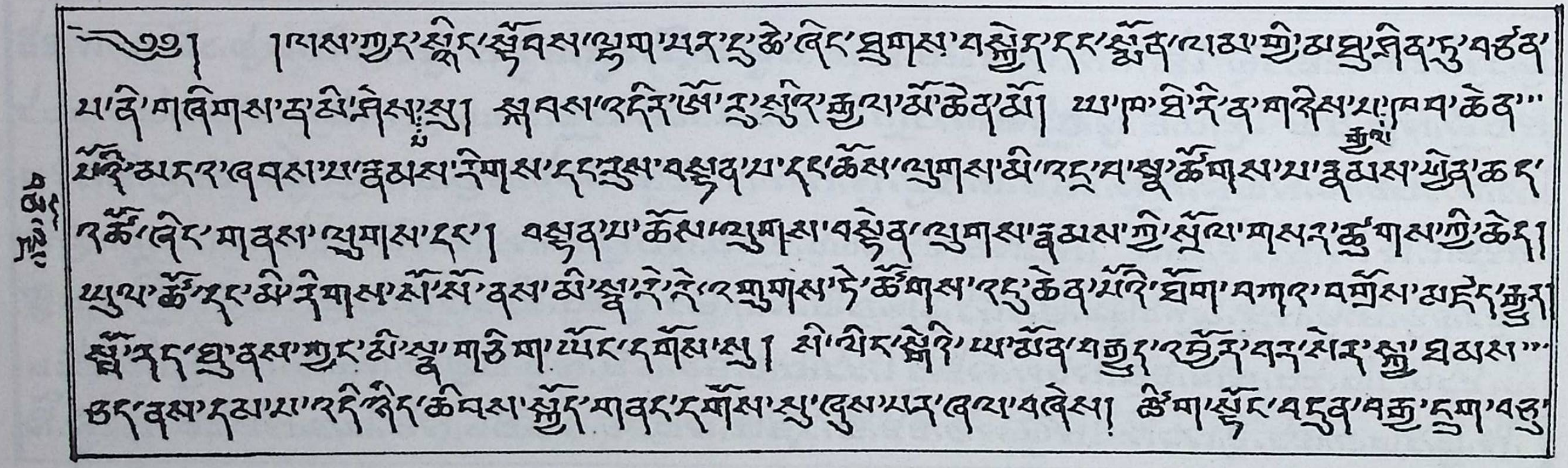
བརྒྱ་བཞི



༄༅། །དེ་ནི་སྦོ་ནད་སྤྲུ་པ་རྣམས་ཀྱི་སྤྱོད་འཇམ་ཞིང་བཟང་གུས་སུ་ཀུན་གྱིས་བཀྲུངས་པས།
སངས་རྒྱས་བྱང་སེམས་རྣམས་ཀྱིས་དགྱེས་པའི་མེ་ཏོག་སྤོད་འོས་ཀྱི་གནས་སུ་གྱུར་པ་ནི། ~ སྐྱབས་
དང་མགོན་དམ་པ་དེ་ཉིད་ཀྱི་ཐུགས་རྗེ་དང་བཀའ་དྲིན་ཁོ་ན་ཡིན། དེ་དུས་ནས་བཟུང་ད་ལྟའི་བར་དུ་
ཡུལ་དང་ཡུལ་ལྷན་རྣམས་སུ་དགོན་སྡེ་ཆེ་ཆུང་ཆགས་བཏབ་ནས་མཚོ་ཆེན་སྦུས་ཀལ་གྱི་ཀློ་བྱང་…
རྣམས་སུ་དགོན་སྡེ་བཅུ་ཕྲག་གསུམ་བཀལ་བ་བྱུང་ཞིང་། དེ་དག་ལ་དམ་པའི་ཆོས་ལ་ནན་བཤད་སོ་སྒྲ་
བཤད་སྒྲུབ་འཁོར་ལོའི་ཀྲུ་བ་རྣམས་གོང་འཕེལ་དུ་གྱུར་བ་དང་། དེ་དག་གི་བདག་པོ་པཎྜི་ཏ་མཁན་
པོ་ཞེས་པའི་ཚོ་ཁོ་གཉེར་ས་བསྐྱོད་དང་བཅས་པའི་གོ་གནས་ཆེ་བ་ཞིག ། གདན་ས་པ་རིམ་བྱོན་ལ་སྐུལ



གྱིན་ཡོད་པ་འདི་ནི་དམ་པ་དེ་ཉིད་ཀྱི་བཀའ་དྲིན་ལས་གཞན་སྤྱིའི་དྲིན། དེ་ལྟར་བསྟན་པ་སྒྲོན་མེ་གསར
དུ་བཙུགས། ཕྱིན་ཆད་ཀྱང་དར་རྒྱས་ཡུན་གནས་ཀྱི་ཐབས་ངོ་མཚར་བ་བཙུགས་པ་འདི་ནི། སངས་རྒྱས་སམ
བྱང་སེམས་སྤྲུལ་མ་ཐོན་ཡོན་གནས་པ་ཞིག་ལས་གཞན་དུ་གང་གིས་ཀྱང་བསྐྲུན་དུ་མེད་པ་ཡིན། སྔོན་གངས་
ཅན་གོང་གི་ཡུལ་དུ་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེའི་ཚད་རྒྱགས་པ་དཔགས་མ་ཆོག་སྤྱན་རས་གཟིགས་ཀྱི་རྣམ་འཕྲུལ
རྒྱལ་བློན་ལོ་པཎ་རིམ་པར་བྱོན་པ་དང་། སོག་ཡུལ་དུ་འང་སངས་རྒྱས་བྱང་སེམས་སྤྲུལ་པ་རྣམས་བསམ་
བཞིན་དུ་སྐྱུའི་སྐྱེ་བ་བཞེས་ཏེ། བསྟན་པ་གསར་ཙུགས་འཛིན་སྐྱོང་མཛད་པའི་སྐྱེས་བུ་དམ་པ་དེ་དག་གི་
མཚན་དང་སྙན་གྲགས་ཆེན་པོ་ཡོད་པ་དེ་དག་ལས་ཁྱད་པར་ཅུང་ཟད་ཀྱང་མ་མཆིས་པ་མ་ཟད། དེ་གཉིས་



༄༅། །ཁས་གྲུང་སྙིང་སྟོབས་ལྷག་པར་དུ་ཆེ་ཞིང་ཐུགས་བསྐྱེད་དང་སྨོན་ལམ་གྱི་མཐུ་ཤིན་ཏུ་བརྩོན

པ་ནི་གཞིགས་ན་མི་ཤེས་སོ། སྐབས་འདིར་ཨོ་རུ་སུའི་རྒྱལ་མོ་ཆེན་མོ། ཡ་ཁ་ཐེ་རི་ན་གཉིས་པ་ཁབ་ཆེན་

པོའི་མངའ་ཞབས་པ་རྣམས་རིགས་དང་རུས་བསྟན་པ་དང་ཆོས་ལུགས་མི་འདྲ་བ་སྣ་ཚོགས་པ་རྣམས་ཕྱིན་ཆད

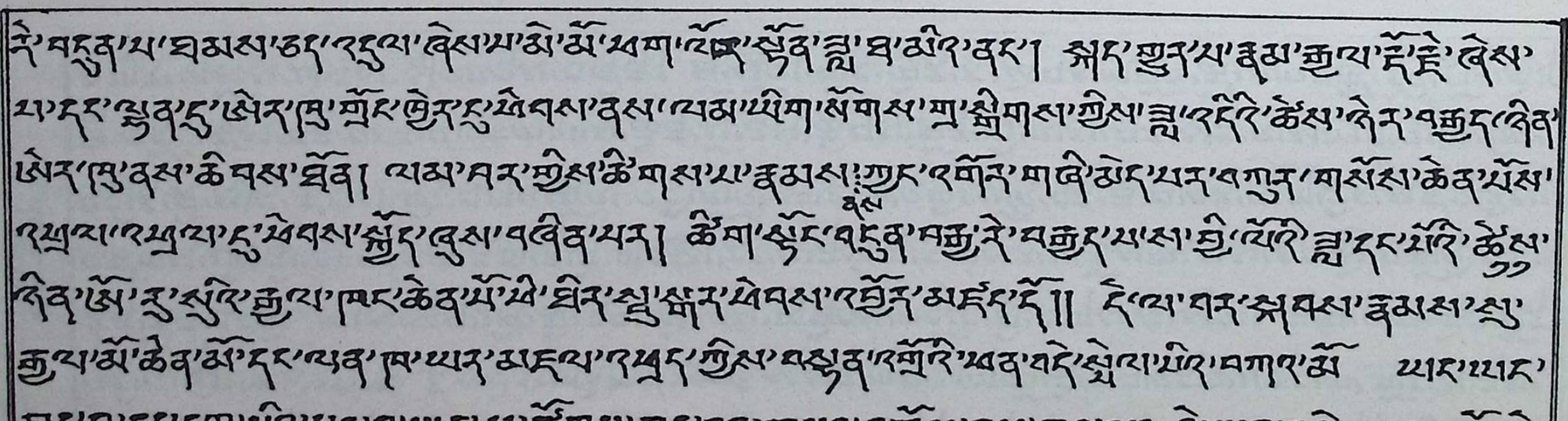
འཚོ་ཞིང་གནས་ལུགས་དང་། བསྟན་པ་ཆོས་ལུགས་བསྟེན་ལུགས་རྣམས་ཀྱི་སྲོལ་གསར་རྒྱུགས་ཀྱི་ཆེད།

ཡུལ་ཚོ་དང་མི་རིགས་སོ་སོ་ནས་མི་སྣ་རེ་རེ་འགུགས་ཏེ་ཚོགས་འདུ་ཆེན་པོའི་ཐོག་བཀའ་བགྲོས་མཛད་རྒྱུར

སྔོན་དང་ཕྱུ་ནས་གྲུང་མི་སྣ་གཅིག་ཡོང་དགོས་སུ། སེ་ཡིར་སྐྱེའི་ཡ་མོན་བརྒྱུད་འགྲོ་བར་སེར་སྐྱ་ཐམས

ཅད་ནས་དམ་པ་འདི་ཉིད་ཚབས་སྤྱོད་གནང་དགོས་སུ་ཞུས་པར་ཞལ་བཞེས། ཆིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་དྲུག་བཅུ

བཙོ་ཀྲེ



ཏེ་བདུན་པ་ཐམས་ཅད་འདུལ་ཞེས་པ་མེ་མོ་ཕག་ལོར་སྟོན་ཟླ་ཐ་མའི་ནང་། སྐད་སྒྱུར་པ་རྣམ་རྒྱལ་དོ་རྗེ་ཞེས

པ་དང་ལྷན་དུ་ཨེར་ཁུ་གྲོང་ཁྱེར་དུ་ཕེབས་ནས་ལམ་ཡིག་སོགས་ཀྲ་སྒྲིགས་ཀྱིས་ཟླ་འདིའི་ཚེས་ཉེར་བརྒྱད་ཉིན

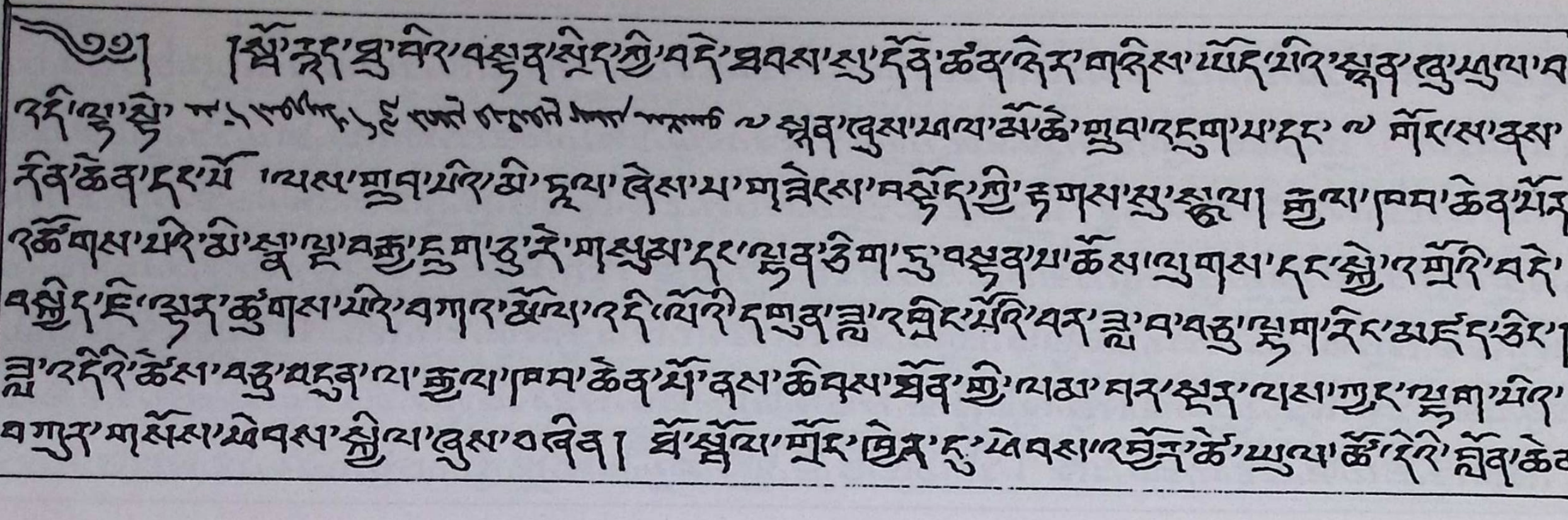
ཨེར་ཁུ་ནས་ཆིབས་ཐོན། ལམ་བར་གྱིས་ཆིགས་པ་རྣམས་ཀྱང་འགོར་གཞི་མེད་པར་བཀུར་གསོས་ཆེན་པོས

འཕྲལ་འཕྲལ་དུ་ཕེབས་སྐྱོད་ཞུས་བཞིན་པར། ཆིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་རེ་བརྒྱད་པ་ས་ས་ཕྱི་ལོའི་ཟླ་དང་པོའི་ཚེས

ཉིན་ཨོ་རུ་སུའི་རྒྱལ་ཁང་ཆེན་པོ་ཕེ་ཐེར་སྦུ་རྒར་ཕེབས་འབྱོར་མཛད་དོ།། དེ་ལ་བར་སྐབས་རྣམས་སུ

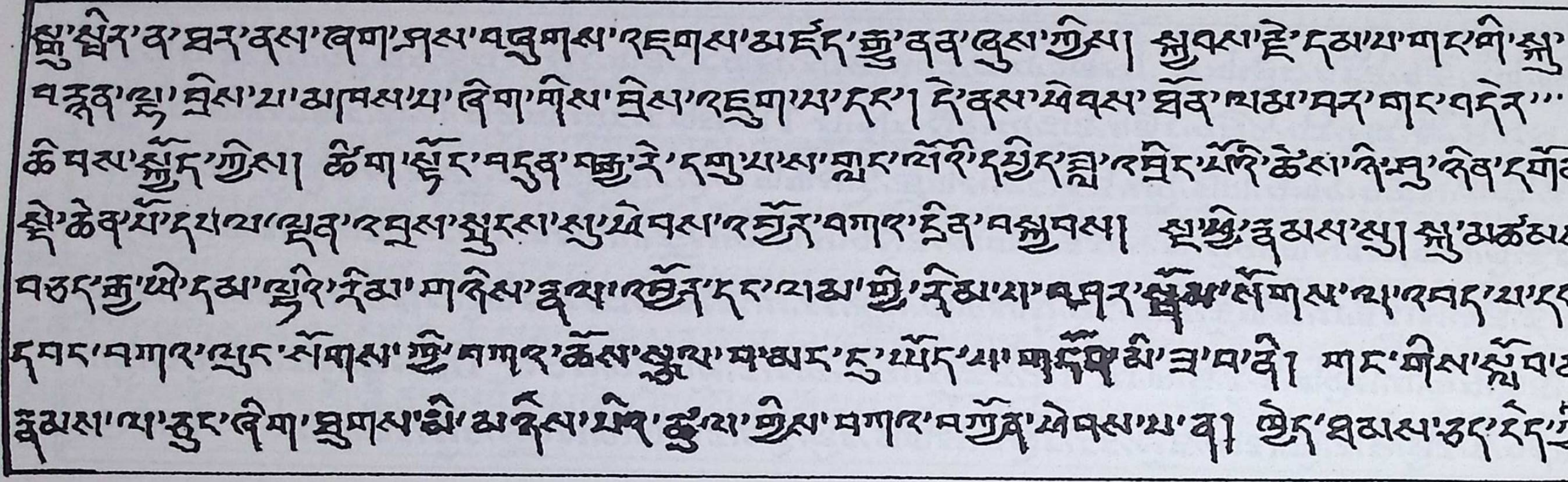
རྒྱལ་མོ་ཆེན་མོ་དང་ལན་ཁ་ཡར་མཇལ་འཕྲད་ཀྱིས་བསྟན་འགྲོའི་ཕན་བདེ་སྤེལ་བའི་བཀའ་མོ་ ཡར་ཡར

ཐུར་ཁ་དང་དག་པའི་སྣང་བ་ཡང་སྣ་ཚོགས་ཐུར་བར་གསུང་བགྲོས་ནས་ཐུར་ལ། དེ་ཡན་བདེན་པར་མཐོང་ངོ།

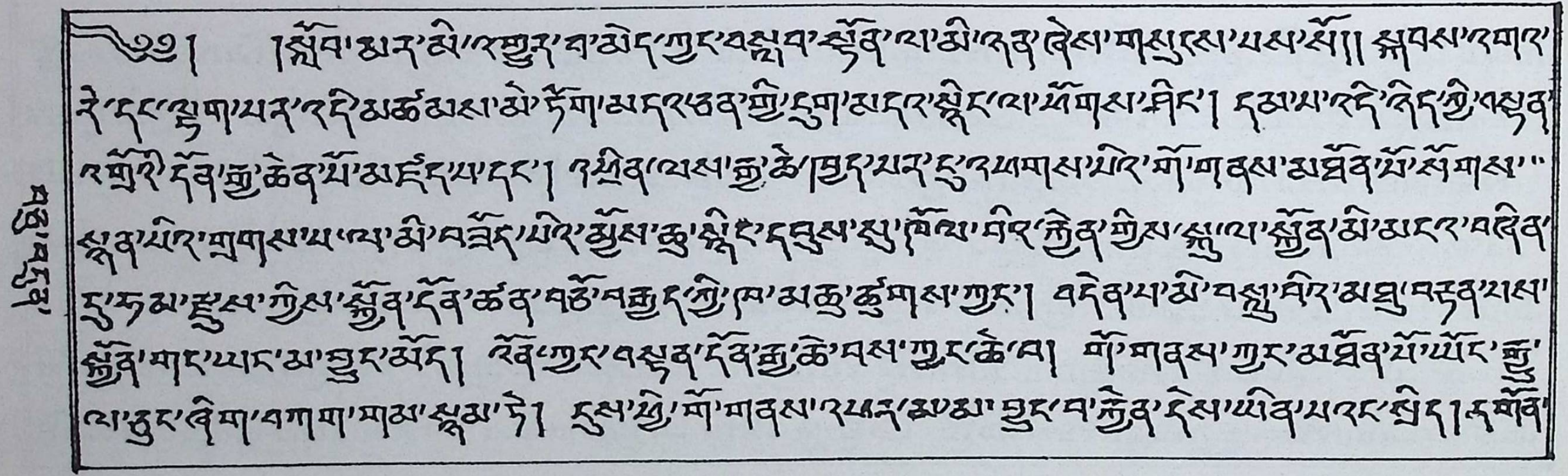


༄༅། །སྟོ་རྡང་བྲུ་བའི་བསྟན་སྲིད་ཀྱི་བདེ་ཐབས་སུ་དོན་ཆེན་འཇིར་གཉིས་ཡོད་པའི་སྔོན་ལྷུ་ཕྱུལ་བ
འདི་ལྟར་སྐྱེ་ [illegible] ~ སྙན་ཞུས་ཕུལ་ལ་མོ་ཆེ་གྲུབ་འདུག་པ་དང་ ~ གོང་ས་ནས
རིན་ཆེན་དང་པོ་ ་ལས་གྲུབ་པའི་མི་དྭལ་ཞེས་པ་གཉེར་ས་བསྐོད་ཀྱི་རྟགས་སུ་སྩལ། རྒྱལ་ཁབ་ཆེན་པོར
འཚོགས་པའི་མི་སྣ་ལྔ་བརྒྱ་དྲུག་ཅུ་རེ་གསུམ་དང་ལྷན་ཅིག་ཏུ་བསྟན་པ་ཆོས་ལུགས་དང་སྐྱེ་འགྲོའི་བདེ་
བསྐྱིད་ཇི་ལྟར་ཚུགས་པའི་བཀའ་མོལ་འདི་ལོའི་དགུན་ཟླ་འབྲིང་པོའི་བར་ཟླ་བ་བཅུ་ལྷག་རིང་མཛད་ཅིང་།
ཟླ་འདིའི་ཚེས་བཅུ་བདུན་ལ་རྒྱལ་ཁབ་ཆེན་པོ་ནས་ཆིབས་ཐོན་གྱི་ལམ་བར་སྣང་ལས་ཀྱང་ལྷག་པའི་
བཀུར་གསོལ་ཕེབས་སྐྱེལ་ཞུས་བཞིན། ཐོ་སྦྲོལ་གྲོང་ཁྱེར་དུ་ཕེབས་འགྲོར་ཚེ་ཡུལ་ཚོ་དེའི་གཉེན་ཆེན

བཅའ་ཡིག

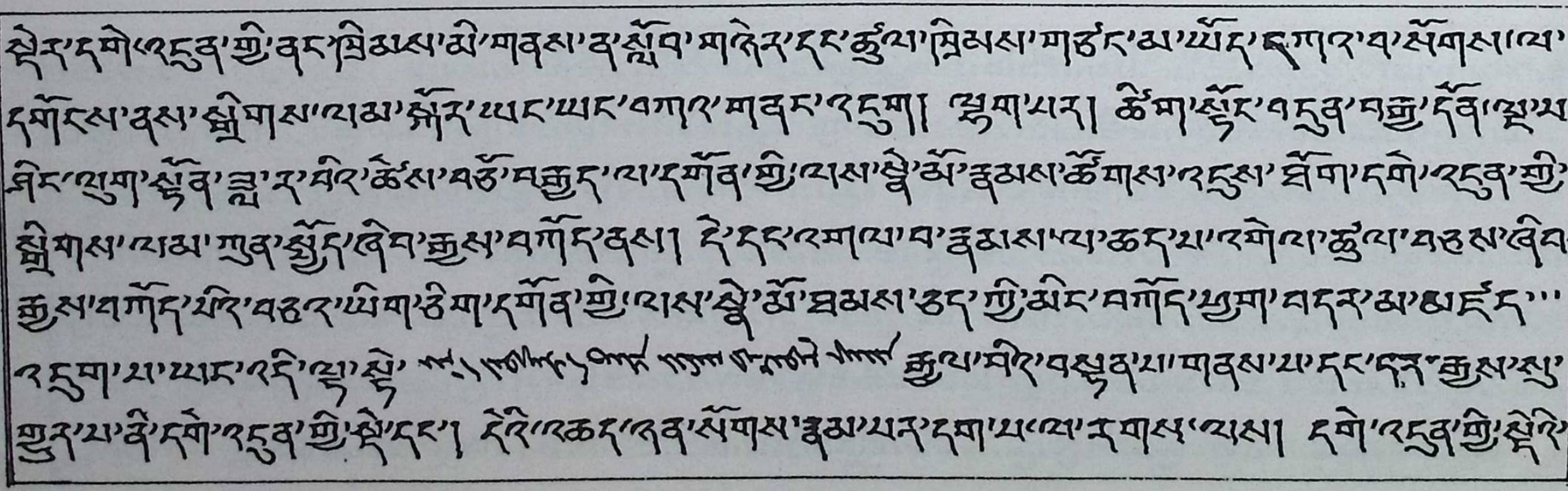


ཕྱུ་སྤྱིར་ན་ཐར་ནས་ཞག་གྲངས་བཞུགས་འཛུགས་མཛད་རྒྱ་ནན་ཞུས་ཀྱིས། སྐྱབས་རྗེ་དམ་པ་གང་གི་སྐུ
བརྟན་ལྷ་བྲིས་པ་མཁས་པ་ཞིག་གིས་བྲིས་འདུག་པ་དང་། དེ་ནས་ཕེབས་ཐོན་ལམ་བར་གང་བདེར་··
ཆིབས་སྐྱོད་ཀྱིས། ཆིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་རེ་དགུ་པ་ས་ལུག་ལོའི་དཔྱིད་ཟླ་འབྲིང་པོའི་ཚེས་ཉི་ཤུ་ཉིན་དགོན་
སྡེ་ཆེན་པོ་དཔལ་ལྡན་འབྲས་སྤུངས་སུ་ཕེབས་འགྲོར་བཀའ་དྲིན་བསྐྱབས། སྔ་ཕྱི་ཉམས་སུ། སྐུ་མཚམས
བཅད་རྒྱ་ཡི་དམ་ལྷའི་རིམ་གཉིས་རྣལ་འབྱོར་དང་ལམ་གྱི་རིམ་པ་ཞིབ་རྒྱས་སོགས་ལ་འབད་པ་དང་།
དགང་བཀའ་ལུང་སོགས་ཀྱི་བཀའ་ཆོས་སྩལ་བ་མང་དུ་ཡོད་པ་གདན་ས་མི་ཟ་བ་ནི། གང་གིས་སློབ་མ
རྣམས་ལ་ཅུང་ཞིག་ཐུགས་ཀྱི་མཉེས་པའི་ཚུལ་གྱིས་བཀའ་བཀྲིན་ཕེབས་པ་ན། ཁྱེད་ཐམས་ཅད་རང་གི

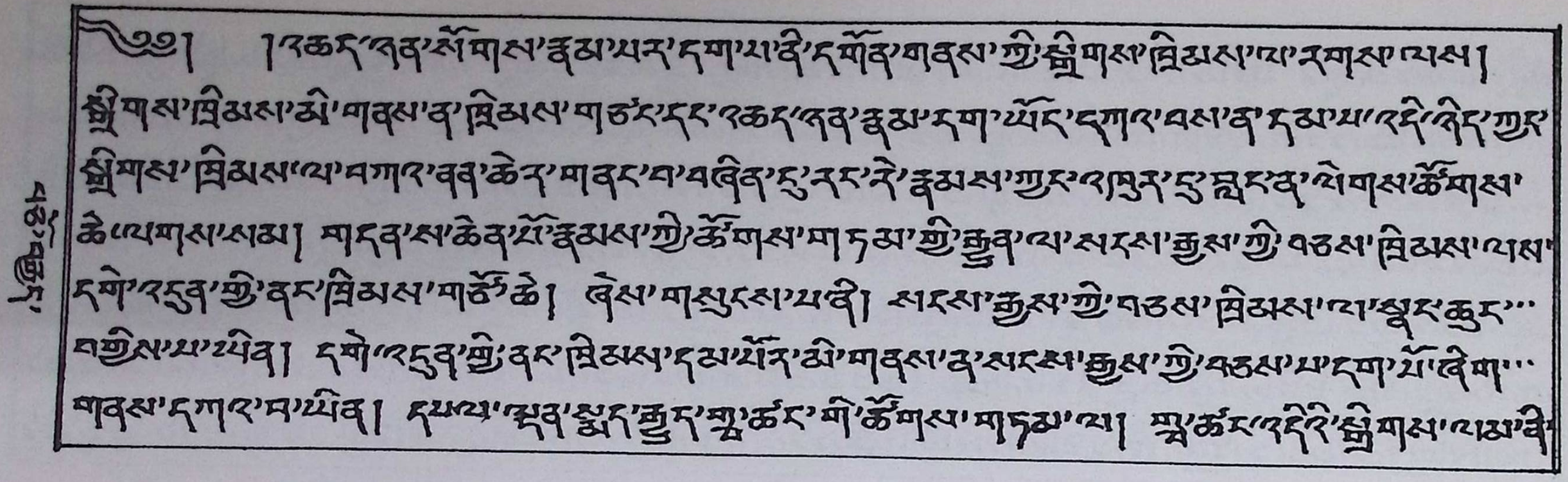


བརྒྱ་བདུན

༄༅། །སློབ་མར་མི་འགྱུར་བ་མེད་ཀྱང་བསླབ་སྟོན་ལ་མི་ཉན་ཞེས་གསུངས་པས་སོ།། སྐབས་དགའ
རེ་དང་ལྷག་པར་འདི་མཚམས་མི་རྟོག་མདའ་འཚན་ཀྱི་དུག་མདའ་སྟེང་ལ་ཡོགས་ཤིང་། དམ་པ་འདི་ཉིད་ཀྱི་བསྟན
འགྲོའི་དོན་རྒྱ་ཆེན་པོ་མཛད་པ་དང་། འཕྲིན་ལས་རྒྱ་ཆེ་ཁྱད་པར་དུ་འཕགས་པའི་གོ་གནས་མཐོན་པོ་སོགས་་
སྙན་པའི་གྲགས་པ་ལ་མི་བཟོད་པའི་སྨོས་ཀྱུ་སྙིང་དབུས་སུ་ཕོག་པའི་རྐྱེན་གྱིས་སྐུ་ལ་སྙུན་མི་མངའ་བཞིན
དུ་རྣམ་རྫུས་ཀྱིས་སྙན་དོན་ཅན་བཅོ་བརྒྱད་ཀྱི་ཁ་མཆུ་ཚུགས་ཀྱང་། བདེན་པ་མི་བསླུ་བའི་མཐུ་བརྟན་པས
སྙན་གང་ཡང་མ་ཐུབ་མོད། འོན་ཀྱང་བསྟན་དོན་རྒྱ་ཆེ་བས་ཀྱང་ཆེ་བ། གོ་གནས་ཀྱང་མཐོན་པོ་ཡོད་རྒྱུ
ལ་ཐུར་ཞིག་བཀག་གམ་སྙམ་དེ། དུས་ཕྱི་གོ་གནས་འཕར་ཐམས་བྱུང་བ་རྐྱེན་དེས་ཡིན་པར་འདར་སྲིད། །དགོན

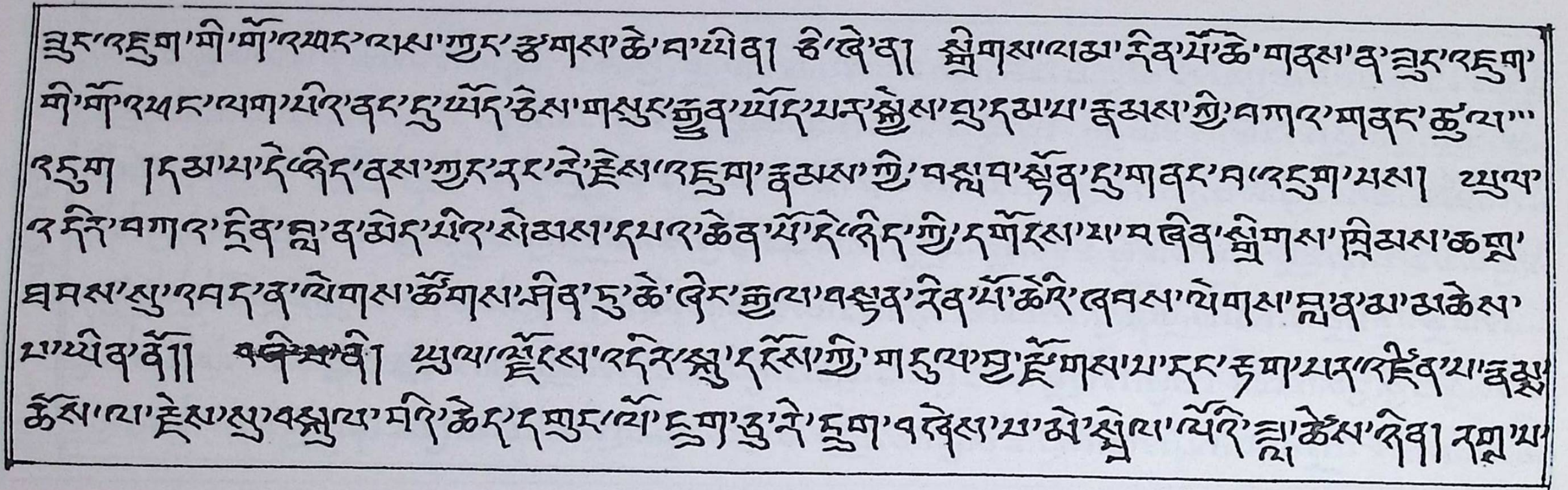


སྡེར་དགེ་འདུན་གྱི་ནང་ཁྲིམས་མི་གནས་ན་སློབ་གཉེར་དང་ཚུལ་ཁྲིམས་གཙང་མ་ཡོད་དཀའ་བ་སོགས་ལ་
དགོངས་ནས་སྒྲིགས་ལམ་སྐོར་ཡང་ཡང་བཀའ་གནང་འདུག། ལྷག་པར། ཆོག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་དོན་ལྔ་ཡ
ཤིང་ལུག་སྟོན་ཟླ་ར་བའི་ཚེས་བཅོ་བརྒྱད་ལ་དགོན་གྱི་ལས་སྡེ་མོ་རྣམས་ཚོགས་འདུས་ཐོག་དགེ་འདུན་གྱི
སྒྲིགས་ལམ་ཀུན་སྤྱོད་ཞིབ་རྒྱས་བཀོད་ནས། དེ་དང་འགལ་བ་རྣམས་ལ་ཆད་པ་འགེལ་ལ་ཚུལ་བཅས་ཞིབ
རྒྱས་བཀོད་པའི་བཅའ་ཡིག་ཅིག་དགོན་གྱི་ལས་སྡེ་མོ་ཐམས་ཅད་ཀྱི་མིང་བཀོད་ཕྱག་བདར་མ་མཛད་་
འདུག་པ་ཡང་འདི་ལྟ་སྟེ་ [illegible] རྒྱལ་བའི་བསྟན་པ་གནས་པ་དང་དར་རྒྱས་སུ
གྱུར་པ་ནི་དགེ་འདུན་གྱི་སྡེ་དང་། དེའི་འཆད་ཉན་སོགས་རྣམ་པར་དག་པ་ལ་རག་ལས། དགེ་འདུན་གྱི་སྡེའི



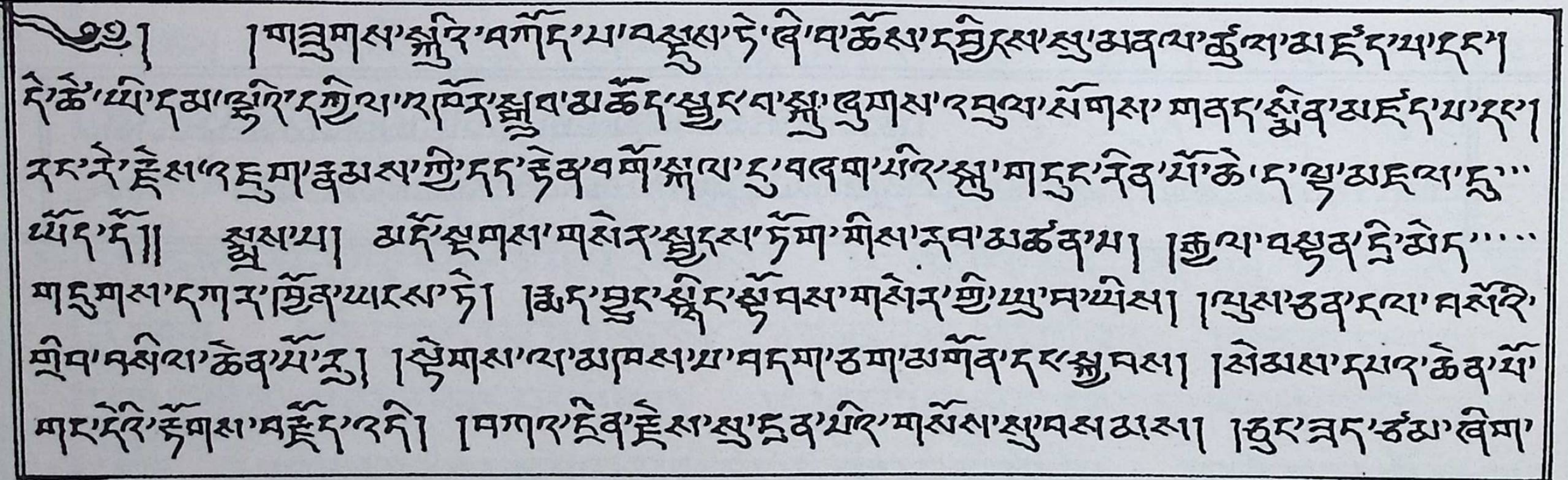
བཅོ་བརྒྱད་

༄༅། །འཆད་ཉན་སོགས་རྣམ་པར་དག་པ་ནི་དགོན་གནས་ཀྱི་སྒྲིགས་ཁྲིམས་ལ་རག་ལས།
སྒྲིགས་ཁྲིམས་མི་གནས་ན་ཁྲིམས་གཙང་དང་འཆད་ཉན་ཉམས་དག་ཡོད་དཀའ་བས་ན་དམ་པ་འདི་ཉིད་ཀྱང་
སྒྲིགས་ཁྲིམས་ལ་བཀའ་ནན་ཆེར་གནང་བ་བཞིན་དུ་རང་རེ་ཉམས་ཀྱང་འཁྱུར་དུ་སླད་ན་ལེགས་ཚོགས་
ཆེ་ལེགས་སམ། གདན་ས་ཆེན་པོ་རྣམས་ཀྱི་ཚོགས་གཏམ་ཀྱི་རྒྱུན་ལ་སངས་རྒྱས་ཀྱི་བཅས་ཁྲིམས་ལས་
དགེ་འདུན་གྱི་ནང་ཁྲིམས་གཙོ་ཆེ། ཞེས་གསུངས་པ་ནི། སངས་རྒྱས་ཀྱི་བཅས་ཁྲིམས་ལ་སྦྱར་ཆུང…
བཀྲིས་པ་ཡིན། དགེ་འདུན་གྱི་ནང་ཁྲིམས་དམ་ཡོར་མི་གནས་ན་སངས་རྒྱས་ཀྱི་བཅས་པ་དག་པོ་ཞིག…
གནས་དཀའ་བ་ཡིན། དཔལ་ལྡན་སྨད་རྒྱུད་གྲྭ་ཚང་གི་ཚོགས་གཏམ་ལ། གྲྭ་ཚང་འདིའི་སྒྲིགས་ལམ་ནི་

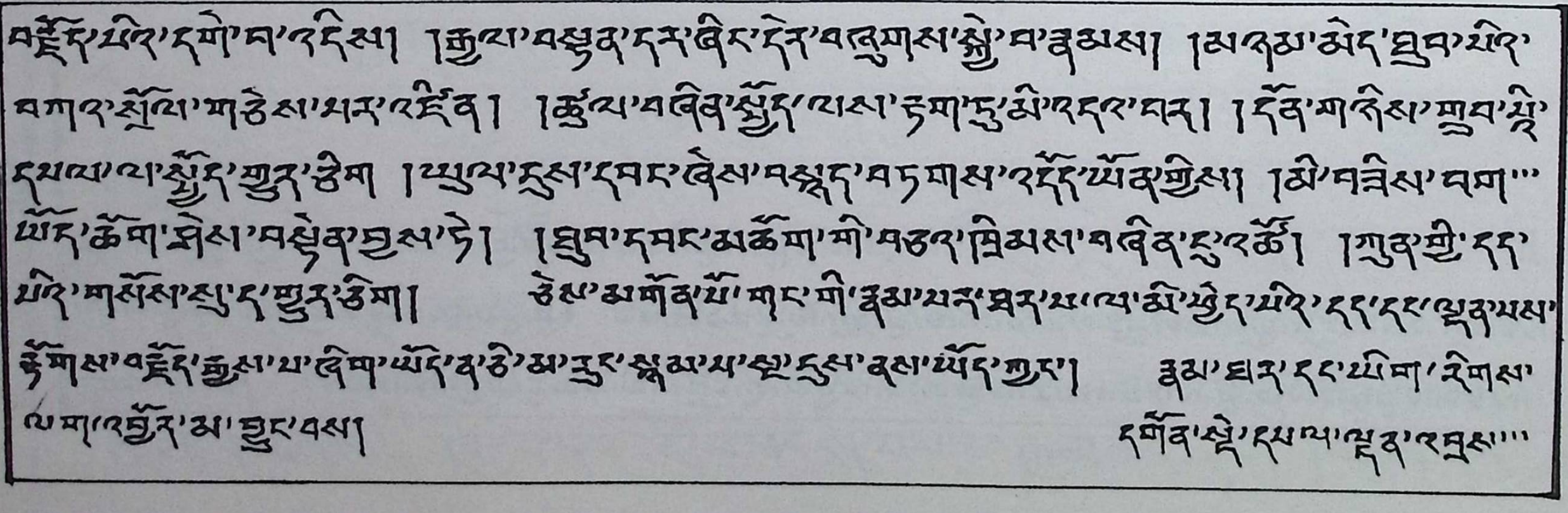


བྲུང་འཛུག་གི་གོ་འཕང་ལས་ཀྱང་རྩགས་ཆེ་བ་ཡིན། ཅི་ཞེ་ན། སྒྲིགས་ལམ་རིན་པོ་ཆེ་གནས་ན་བྲུང་འཛུག
གི་གོ་འཕང་ལག་པའི་ནང་དུ་ཡོད་ཅེས་གསུང་རྒྱུན་ཡོད་པར་སྐྱེས་བུ་དམ་པ་རྣམས་ཀྱི་བཀའ་གནང་རྒྱུ་ལ…
འཛུག །དམ་པ་དེ་ཉིད་ནས་ཀྱང་རང་རེ་རྗེས་འཛུག་རྣམས་ཀྱི་བསླབ་སྟོན་དུ་གནང་བ་འཛུག་པས། ཡུལ་
འདིར་བཀའ་དྲིན་བླ་ན་མེད་པའི་སེམས་དཔའ་ཆེན་པོ་དེ་ཉིད་ཀྱི་དགོངས་པ་བཞིན་སྒྲིགས་ཁྲིམས་ཆ་ལྒ་
ཐམས་སུ་འབབ་ན་ལེགས་ཚོགས་ཤིན་ཏུ་ཆེ་ཞེར་རྒྱལ་བསྟན་རིན་པོ་ཆེའི་ཞབས་ལེགས་བླ་ན་མ་མཆིས་
པ་ཡིན་ནོ།། [illegible]ནི། ཡུལ་ལྗོངས་འདིར་སྐུ་དངོས་ཀྱི་གདུལ་བྱ་རྫོགས་པ་དང་རྟག་པར་འཛིན་པ་རྣམ་སྨྲ་
ཆོས་ལ་རྗེས་སུ་བསྐྱུལ་བ་གའི་ཆེད་དགུང་ལོ་དྲུག་ཅུ་ནེ་དྲུག་བཞེས་པ་མི་སྐྱིལ་ལོའི་ཟླ་ཚེས་ཉེན། རབ་ཡ

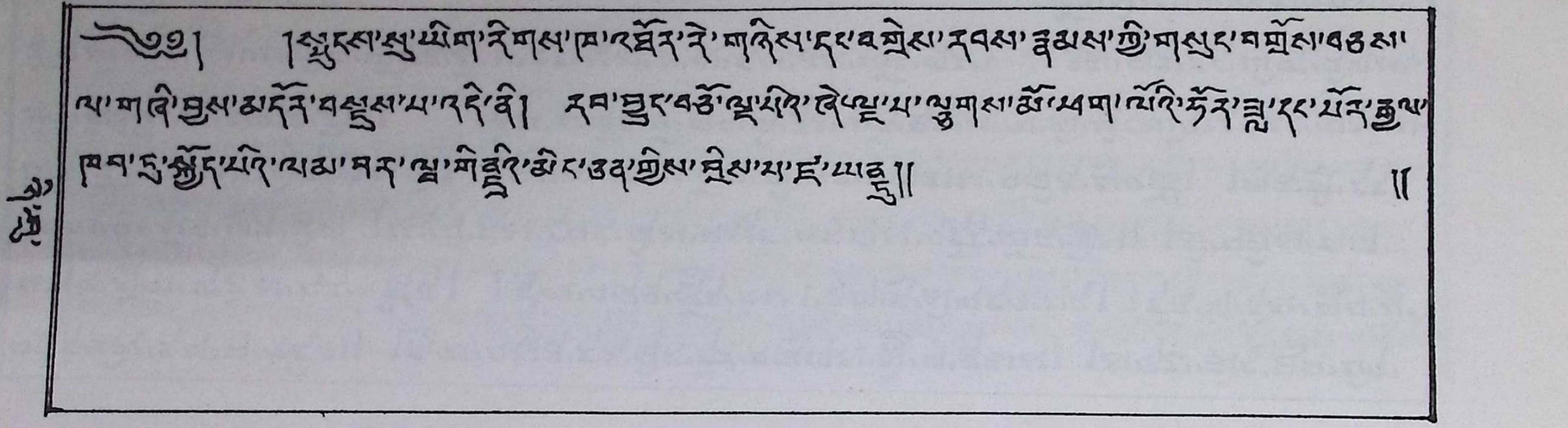
བཅུ་དགུ



༡༩། །གཟུགས་སྐུའི་བཀོད་པ་བསྡུས་ཏེ་ཞི་བ་ཆོས་དབྱིངས་སུ་མནལ་ཚུལ་མཛད་པ་དང་།
དེ་ཚེ་ཡི་དམ་ལྷའི་དཀྱིལ་འཁོར་སྒྲུབ་མཆོད་སྤྱང་བ་སྐུ་ཕྱུགས་འབུལ་སོགས་ གཞན་སྨིན་མཛད་པ་དང་།
རང་རེ་རྗེས་འཇུག་རྣམས་ཀྱི་དད་རྟེན་བགོ་སྐལ་དུ་བཞག་པའི་སྐུ་གདུང་རིན་པོ་ཆེ་ད་ལྟ་མཛལ་དུ…
ཡོད་དོ།། སྨྲས་པ། མདོ་སྔགས་གསེར་སྦྱངས་ཏོག་གིས་རབ་མཚན་པ། །རྒྱལ་བསྟན་དྲི་མེད…
གདུགས་དཀར་ཕྱིན་ཡངས་ཏེ། །ཚད་བྱང་སྙིང་སྟོབས་གསེར་གྱི་ཡུ་བ་ཡིས། །ལུས་ཅན་དཔལ་བསོའི་
གྲིབ་བསིལ་ཆེན་པོ་རུ། །སྨེགས་ལ་མཁས་པ་བདག་ཅག་མགོན་དང་སྐྱབས། །སེམས་དཔའ་ཆེན་པོ་
གང་དེའི་རྟོགས་བརྗོད་འདི། །བཀའ་དྲིན་རྗེས་སུ་དྲན་པའི་གསོལ་སྤྱབས་མས།། །ཕྱུར་བྲད་ཙམ་ཞིག

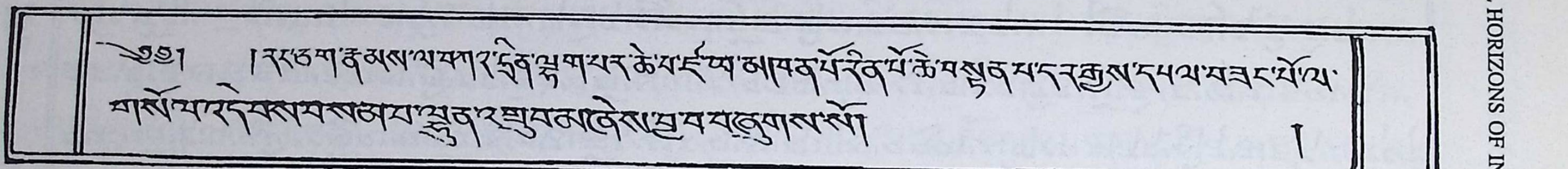


བརྗོད་པའི་དགེ་བ་འདིས། །རྒྱལ་བསྟན་དར་ཞིང་དེར་བཞུགས་སྐྱེ་བ་རྣམས། །མཉམ་མེད་ཐུབ་པའི་
བཀའ་སློལ་གཅེས་པར་འཛིན། །ཚུལ་བཞིན་སྤྱོད་ལས་རྟག་ཏུ་མི་འདའ་བར། །དོན་གཉིས་གྲུབ་པའི་
དཔལ་ལ་སྤྱོད་གྱུར་ཅིག །ཡུལ་དུས་དབང་ཞེས་བསྙད་བཏགས་འདོད་ཡོན་གྱིས། །མི་བཟིས་བག…
ཡོད་ཚོག་ཤེས་བསྟེན་བཟུས་ཏེ། །ཐུབ་དབང་མཆོག་གི་བཅའ་ཁྲིམས་བཞིན་དུ་འཚོ། །ཀུན་གྱི་དད
པའི་གསོས་སུ་དགུར་ཅིག། ཅེས་མགོན་པོ་གང་གི་རྣམ་པར་ཐར་པ་ལ་མི་ཕྱེད་པའི་དད་དང་ལྡན་པས
རྟོགས་བརྗོད་རྒྱས་པ་ཞིག་ཡོད་ན་ཅི་མ་རུང་སྙམ་པ་སྔ་དུས་ནས་ཡོད་ཀྱང་། རྣམ་ཐར་དང་ཡིག་རིགས
ལག་འབྱོར་མ་བྱུང་བས། དགོན་སྡེ་དཔལ་ལྡན་འབྲས…

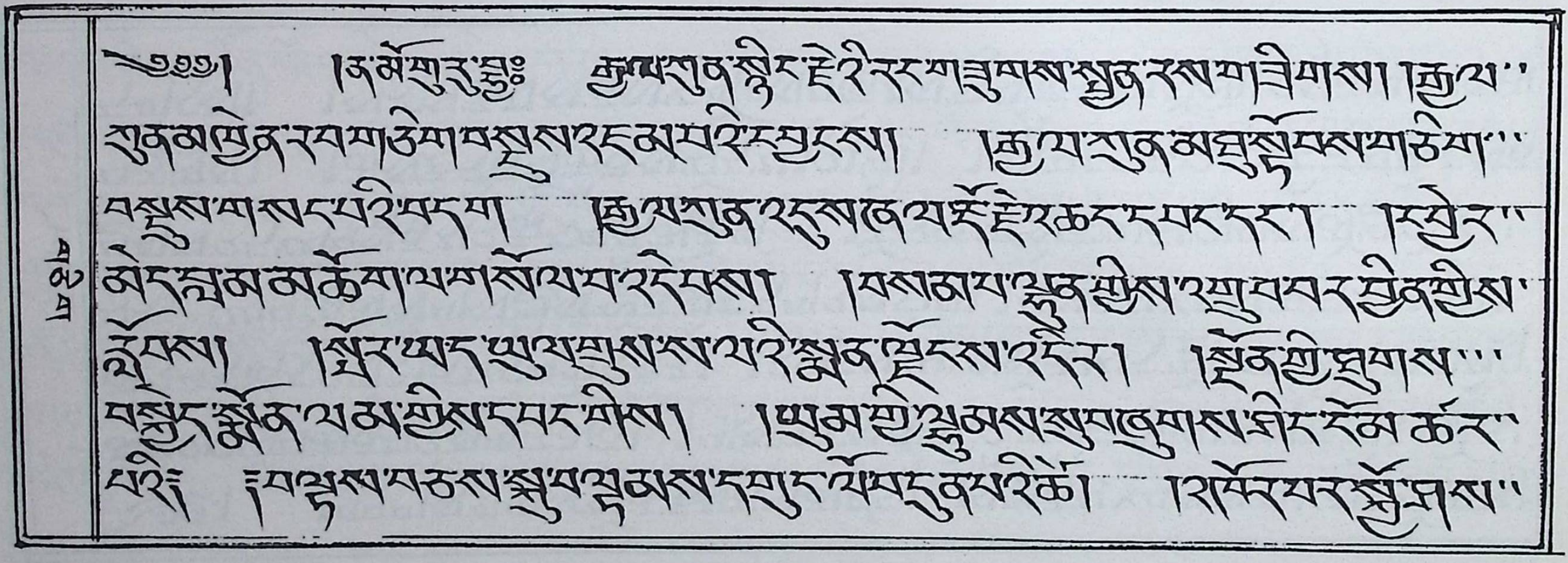


ཅི་ཀྲ

༄༅། །སྐྱུ་དྲས་སྐུ་ཡིག་རིགས་ཁ་འཁོར་རེ་གཉིས་དང་བཀྲེས་དབས་རྣམས་ཀྱི་གསུང་བསྒྲོམ་བཅས་
ལ་གཞི་བྲུས་མདོར་བསྡུས་པ་འདི་ནི། རབ་བྱུང་བཅོ་ལྔ་པའི་ཞེ་ལྔ་པ་ལྕགས་མོ་ཕག་ལོའི་ཧོར་ཟླ་དང་པོར་རྒྱལ་
ཁབ་ཏུ་སྐྱོད་པའི་ལམ་བར་ལྷ་གི་ནྡྲའི་མིང་ཅན་གྱིས་བྲིས་པ་ཛ་ཡནྟུ།། ༎

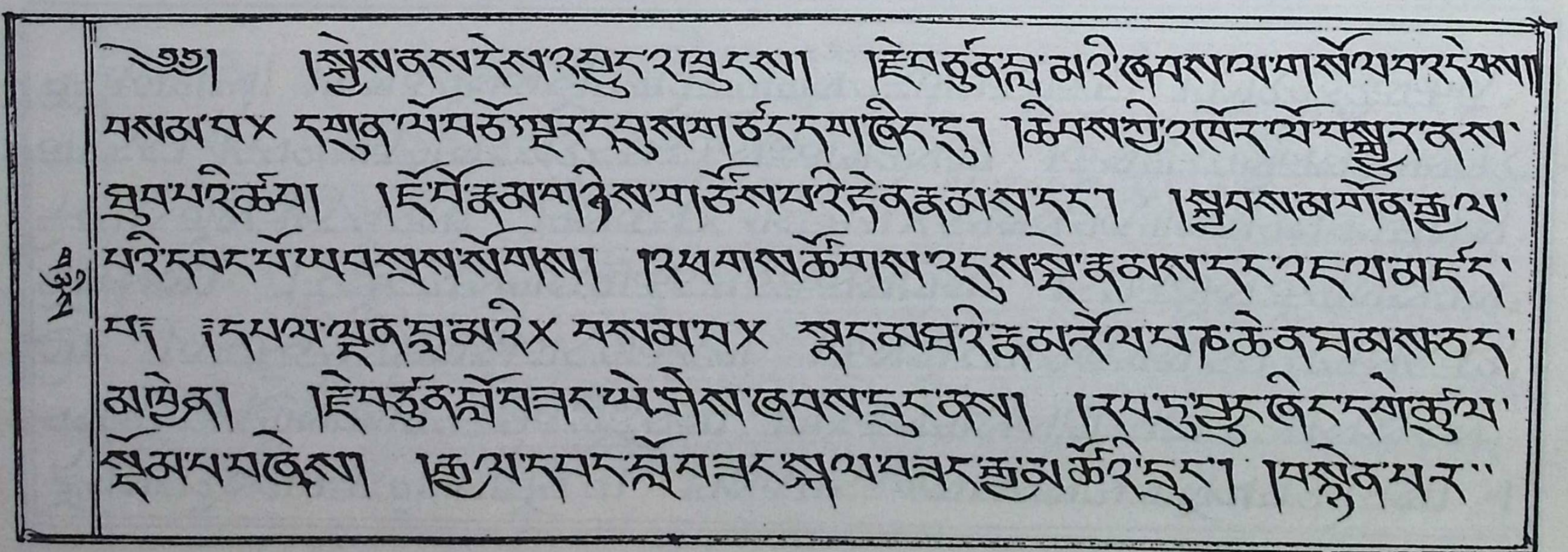


༄༅། །རང་ཅག་རྣམས་ལ་བཀའ་དྲིན་ལྷག་པར་ཆེ་བ་རྗེ་ཡབ་མཁན་པོ་རིན་པོ་ཆེ་བསྟན་པ་དར་རྒྱས་དཔལ་བཟང་པོ་ལ་
གསོལ་བ་འདེབས་པ་བསམ་པ་ལྷུན་འགྲུབ་མ་ཞེས་བྱ་བ་བཞུགས་སོ། །



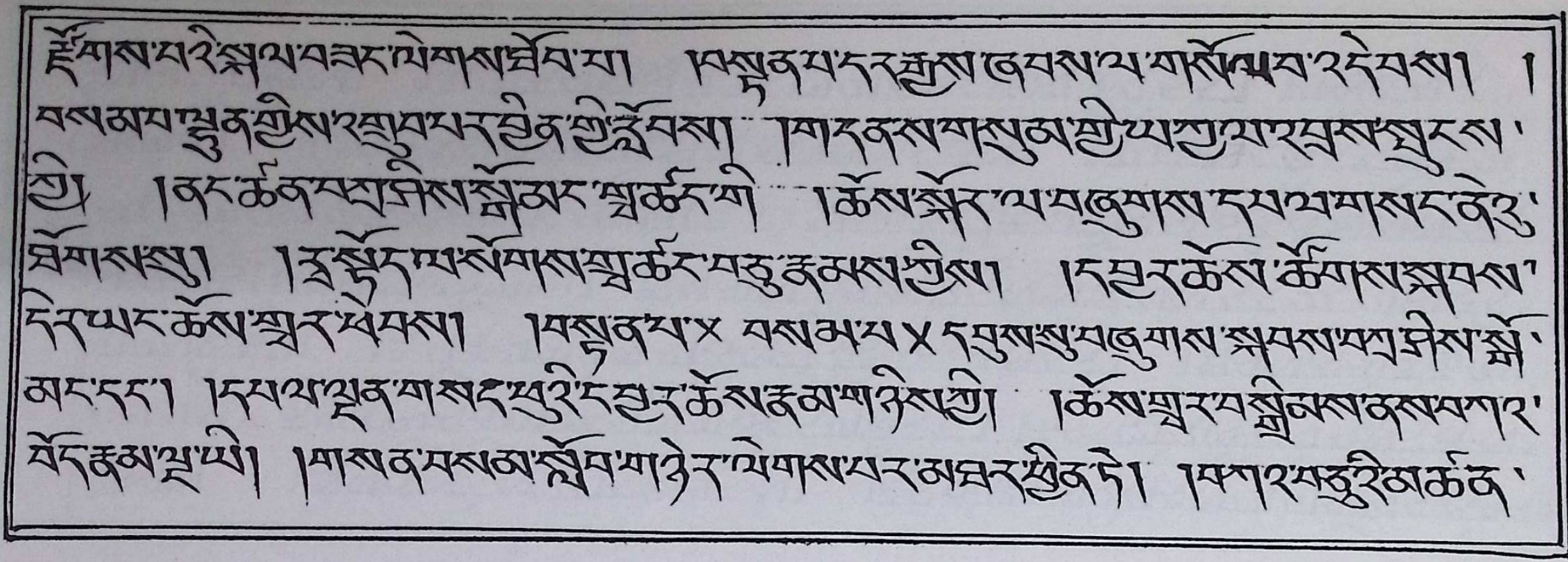
གཅིག

༄༅། །ན་མོ་གུ་རུ་བྷྱཿ རྒྱལ་བ་ཀུན་སྙིང་རྡོ་རྗེའི་རང་གཟུགས་སྤྲུལ་རོལ་གཟིགས། །རྒྱལ་
ཀུན་མཁྱེན་རབ་གཅིག་བསྡུས་འཇམ་པའི་རང་གྱུར་ངས། །རྒྱལ་བ་ཀུན་མཐུ་སྟོབས་པས་གཅིག
བསྐུས་ག་གསང་བའི་བདག །རྒྱལ་བ་ཀུན་འདུས་ཞལ་བཟང་རྡོ་རྗེ་འཆང་དབང་དང་། །སྤྲེར
མེད་བླ་མ་མཆོག་ལ་གསོལ་བ་འདེབས། །བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས་འགྲུབ་པར་བྱིན་གྱིས་
རློབས། །ཕྱིར་ཡང་ཡུལ་གྲུས་ལའི་སྐྱན་ཕྱོངས་འདེར། །སྔོན་གྱི་ཐུགས
བསྐྱེད་སྨོན་ལམ་གྱིས་དབང་གིས། །ཡུམ་གྱི་ལྷུམས་སུ་བཞུགས་ཤིང་རོམ་ཚར
པའི༑ ༑བཀྲིས་བཅས་སྐྱ་བཀྲམས་དགུང་ལོ་བདུན་པའི་ཚེ། །འཁོར་བར་སྐྱོ་ཤས

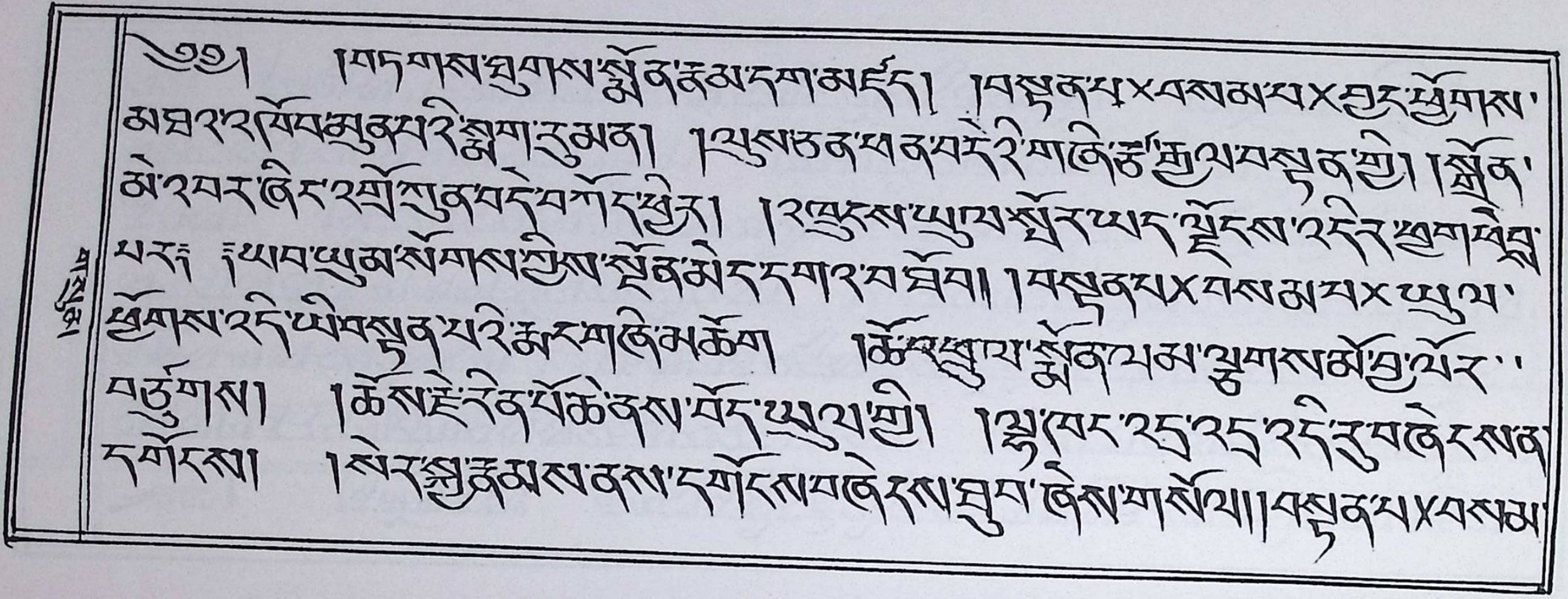


གཉིས

༄༅། །སྐྱེས་ནས་རེས་པར་འབྱུང་འགྲུང་ངས། །རྗེ་བཙུན་བླ་མའི་ཞབས་ལ་གསོལ་བ་འདེབས།
བསམ་པ× དཀོན་པོ་བཅོ་ཕྱུར་རླབས་གཙང་དག་ཞིང་དུ། །ཞིབས་ཀྱི་འཁོར་ལོ་བསྒྱུར་ནས
གྲུབ་པའི་ཚུལ། །ཏོ་པོ་རྣམ་གཉིས་གཙོས་པའི་རྡེ་ན་རྣམས་དང་། །སྐྲུབས་མགོན་རྒྱལ
པའི་དབང་པོ་ཡབ་སྲས་སོགས། །འཕགས་མཆོག་འདུས་སྐུ་རྣམས་དང་འཇལ་མཛོད
པ༔ ༔དཔལ་ལྡན་བླ་མའི× བསམ་པ× སྣང་མཐའི་རྣམ་རོལ་པ་ཆ་ཆེན་ཐམས་ཅད
མཁྱེན། །རྗེ་བཙུན་སྒྲོལ་བཟང་ཡེ་ཤེས་ཞབས་དྲུང་ནས། །རབ་དུ་བྱུང་ཞིང་དགེ་ཚུལ
སྡོམ་པ་བཞེས། །རྒྱལ་བ་དབང་བློ་བཟང་སྐལ་བཟང་རྒྱ་མཚོའི་དྲུང་། །བསྙེན་པར

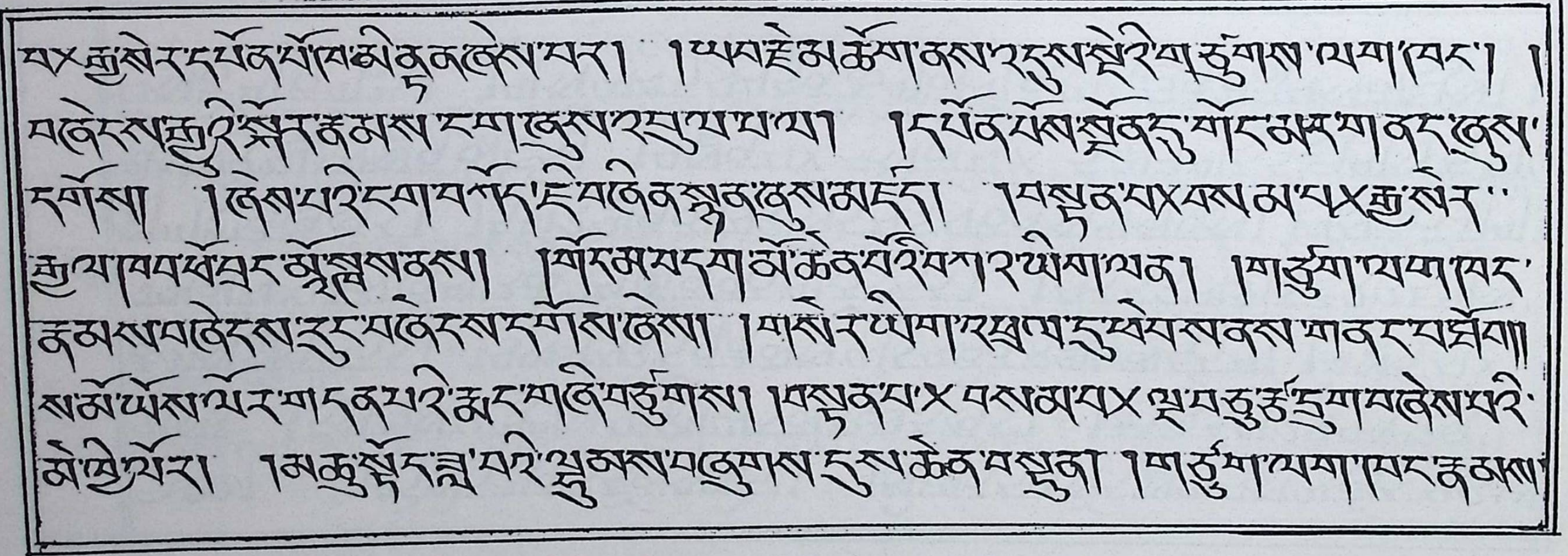


རྫོགས་པའི་སྐལ་བཟང་ལེགས་སྦྱིན་པ། །བསྟན་པ་དར་རྒྱས་ཞབས་ལ་གསོལ་བ་འདེབས། །
བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས་འགྲུབ་པར་བྱིན་གྱིས་རློབས། །གདན་ས་གསུམ་གྱི་ཡ་ཀྱུ་ཡ་འབྲས་སྤུངས་ས་
ཀྱི། །ནང་ཆེན་བཀྲ་ཤིས་སྒོ་མང་སྤྱི་ཚོང་གི །ཆོས་སྐོར་ལ་བཞུགས་དཔལ་ཡག་གསང་ནེའུ་
ཐོགས་སུ། །ཐྲ་སྙོད་པ་སོགས་སྤྱི་ཚོང་བཅུ་ཉམས་ཀྱིས། །དབྱར་ཆོས་ཚོགས་སྐབས་
དེར་ཡང་ཆོས་སྒར་ཕེབས། །བསྟན་པ་× བསམ་པ་× དབུས་སུ་བཞུགས་སྐབས་བཀྲ་ཤིས་སྒོ་
མང་དང་། །དཔལ་ལྡན་གསང་ཕུའི་དབྱར་ཆོས་རྣམ་གཉིས་ཀྱི། །ཆོས་གྲྭར་བསྐྱོད་ནས་བཀར་
བོད་རྣམ་ལྔ་ཡི། །གསན་བསམ་སློབ་གཉེར་ལེགས་པར་མཐར་ཕྱིན་ཏེ། །བཀའ་རབ་བཅུ་ཡི་མཚན་

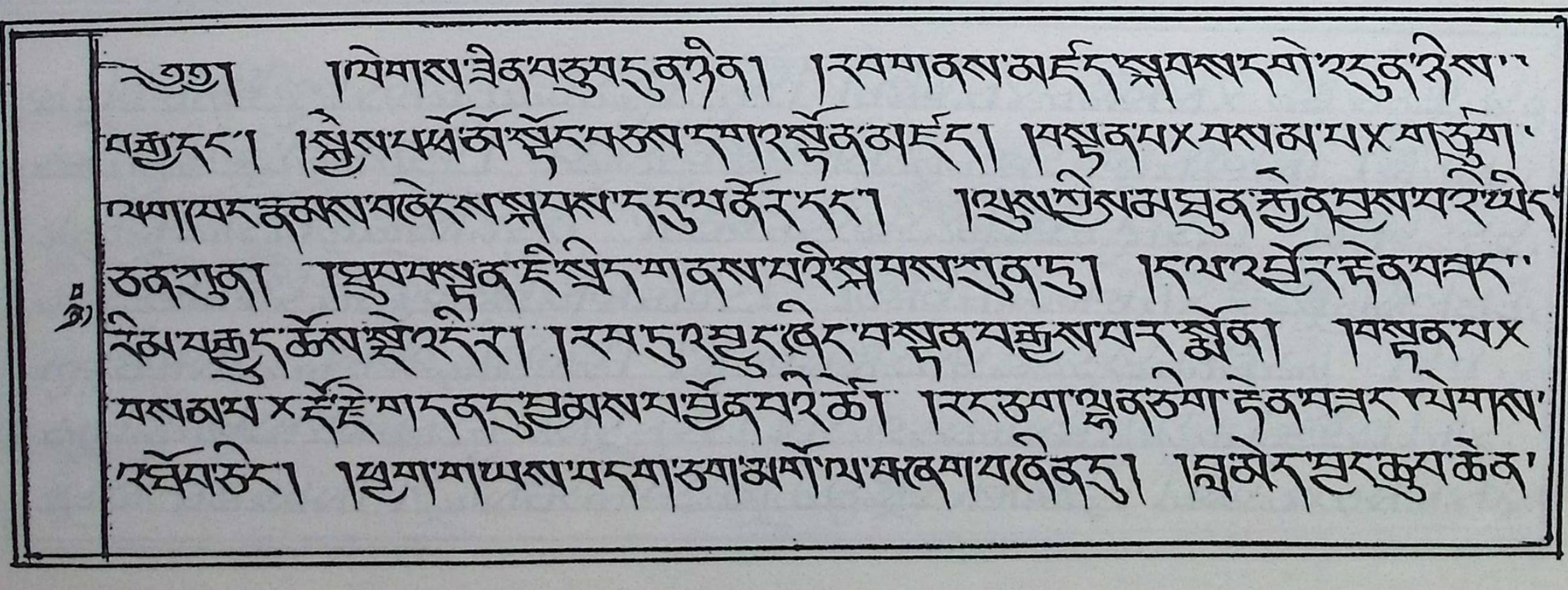


གསུམ།

༄༅། །གདགས་ཐུགས་སྐྱོན་རྣམ་དག་མཛད། །བསྟན་པ×བསམ་པ×ཏྲུར་ཕྱོགས་
མཐའ་འཁོབ་མུན་པའི་སྨག་རུམ་ན། །ལུས་ཅན་ཕན་བདེའི་གཞི་གཙོ་རྒྱལ་བསྟན་གྱི། །སྒྲོན་
མེ་འབར་ཞིང་འགྲོ་ཀུན་བདེ་བ་ཀ་ར་ཕྱེར། །འཁྲུངས་ཡུལ་སྤྱོར་ཡང་ལྗོངས་འདེར་ཕྲུག་ཕྲུ
པར༑ །ཡབ་ཡུམ་སོགས་ཀྱིས་སྐྱོན་མེད་དགའ་བ་ཐོབ། །བསྟན་པ×བསམ་པ×ཡུལ་
ཕྱོགས་འདི་ཡི་བསྟན་པའི་ཛར་ཤག་ཞེ་མཆོག །ཚོར་ཁྲུལ་སྨོན་ལམ་ཐུགས་སམ་མོ་བྲུ་བོར་
བཅུགས། །ཆོས་རྗེ་རིན་པོ་ཆེ་ནས་བོད་ཡུལ་གྱི། །ལྷ་ཁང་འདྲ་འདྲ་འདེ་རུ་བཞེངས་སན
དགོངས། །སེར་སྐྱ་རྣམས་ནས་དགོངས་བཞེངས་ཐུབ་ཞེས་གསོལ། །བསྟན་པ×བསམ

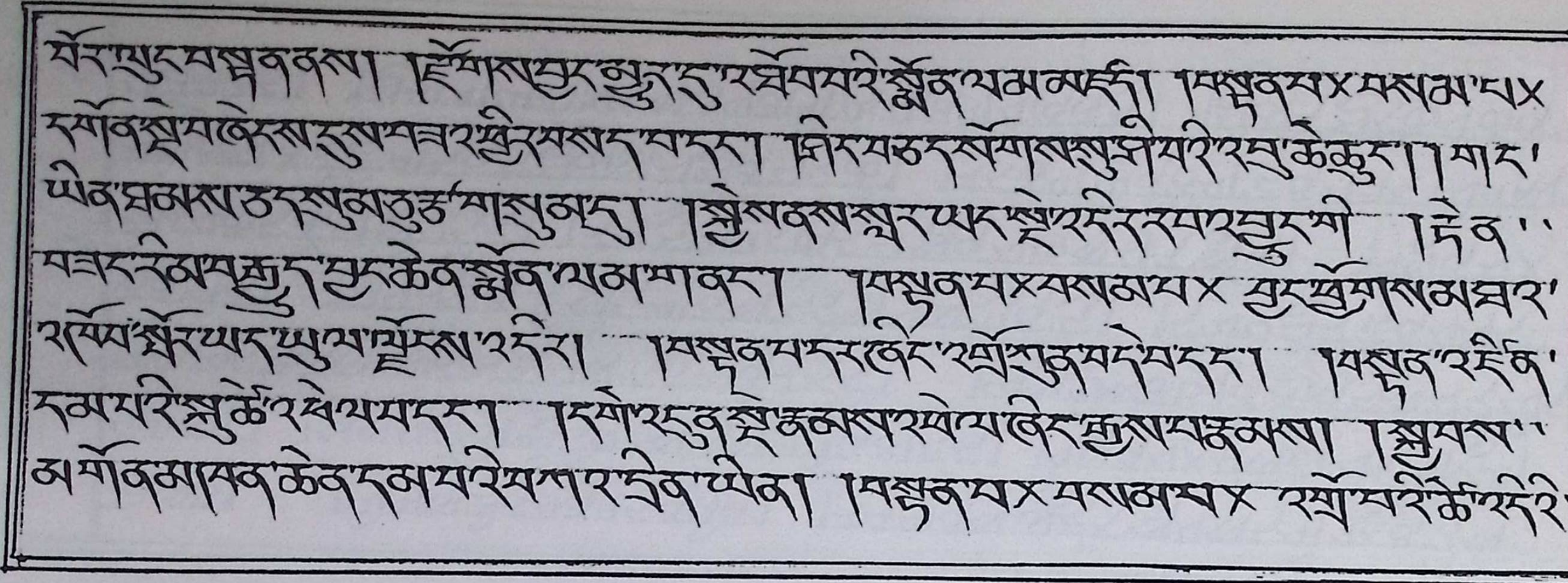


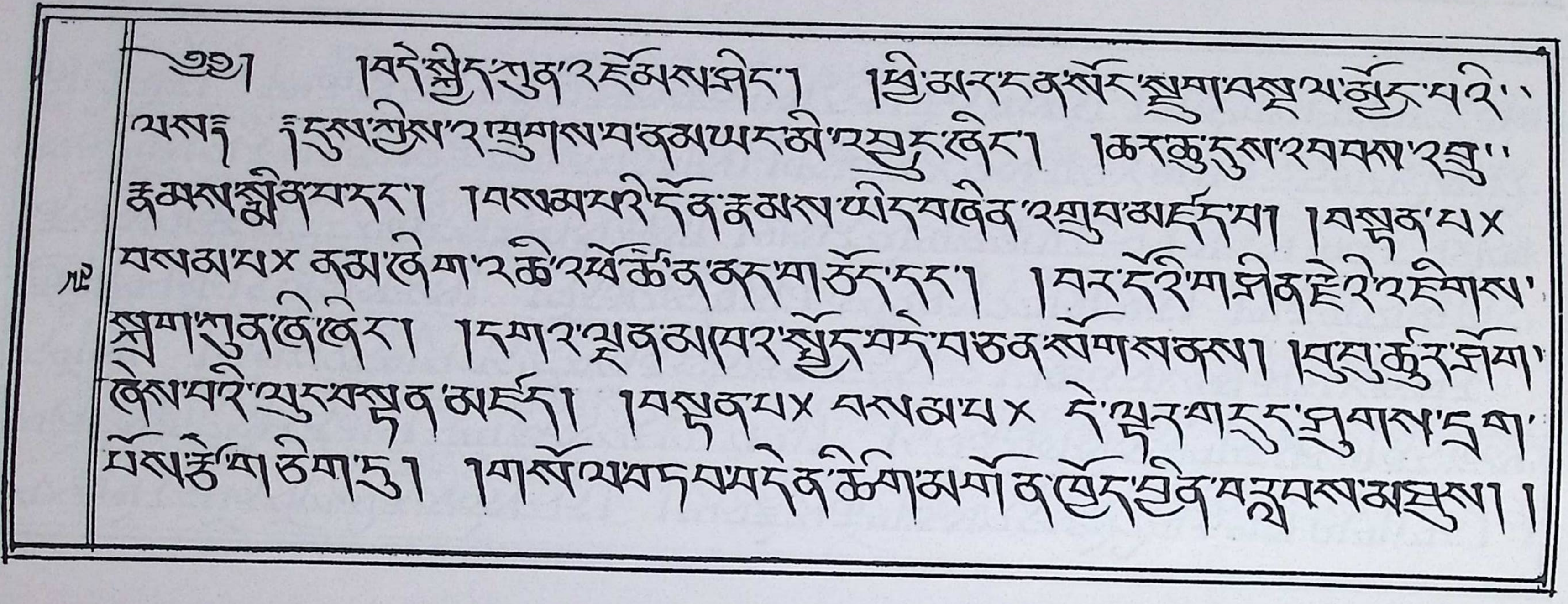
པར་རྒྱ་སེར་དཔོན་པོ་ཁ་མི་ནུ་ཏ་ཆེས་པར། །ཡས་ཧེ་མཆོག་ནས་འདུས་སྡེའི་གཙུག་ལག་ཁང་། །
བཞེངས་རྒྱུའི་སྐར་ནམས་དགའ་ཞུས་འབུལ་བ་པ་ལ། །དཔོན་པོས་སྦྱིན་ནཧུ་གོང་མཆ་ག་ནང་ཞུས་
དགོས། །ཞེས་པའི་ངག་བ་ཧྥང་ཧེ་བཞིན་སྙན་ཞུས་མཛད། །བསྟན་པར་བསམ་པར་རྒྱ་སེར་
རྒྱལ་ཁབ་བཙོ་བྲང་སྔོ་སྦྲ་ཤ་ནས། །གོང་མ་བདག་མོ་ཆེན་པོའི་བཀའ་ཡིག་ལྡན། །གཙུག་ལག་ཁང་
རྣམས་པ་བཞེངས་རྟུང་བཞེངས་དགོས་ཞེས། །གསེར་ཡིག་འཕྲུལ་དུ་ཕེབས་ནས་གནང་བསྒོས།།
ས་མོ་ཡོས་ལོར་གདན་པའི་རྨང་གཞི་བཙུགས། །བསྟན་པར་བསམ་པར་ལྔ་བཅུ་ཙོ་དྲུག་བཞེས་པའི་
མེ་ཕྱི་ལོར། །མཆུ་སྟོད་ཟླ་བའི་ཕྱུགས་བཞུགས་དུས་ཆེན་བསྡུད། །གཙུག་ལག་ཁང་ནམས།

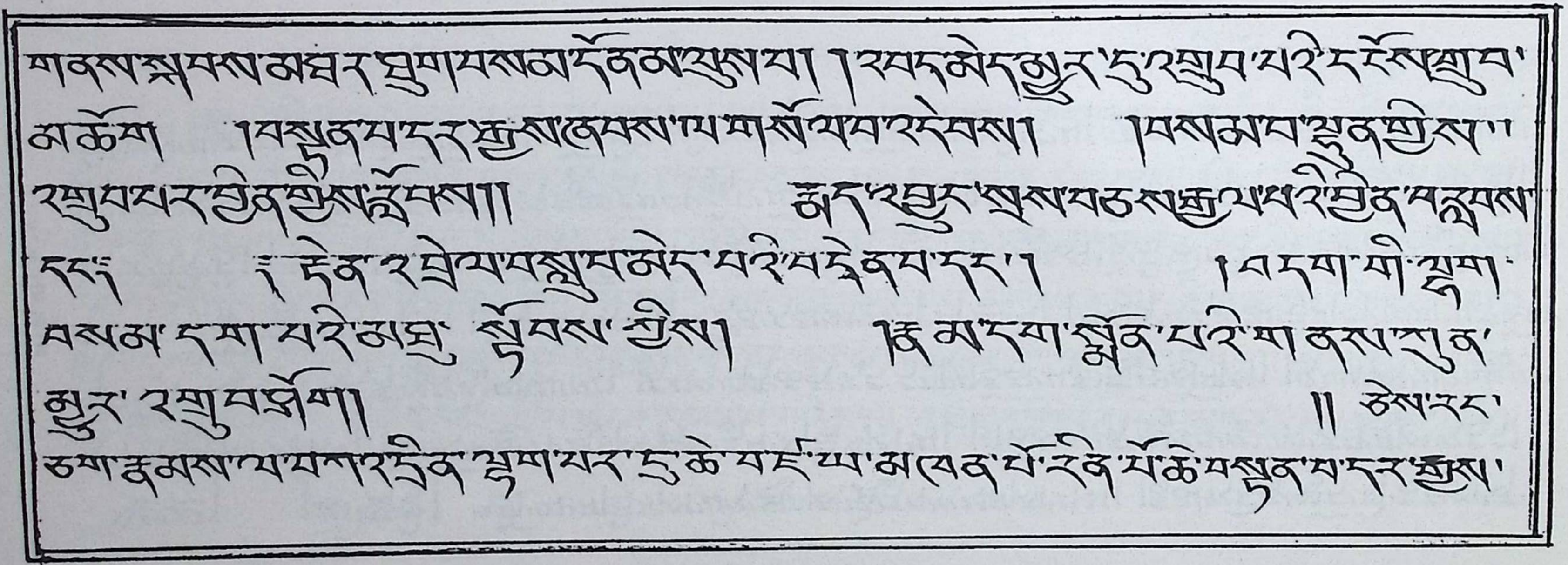


ཉི

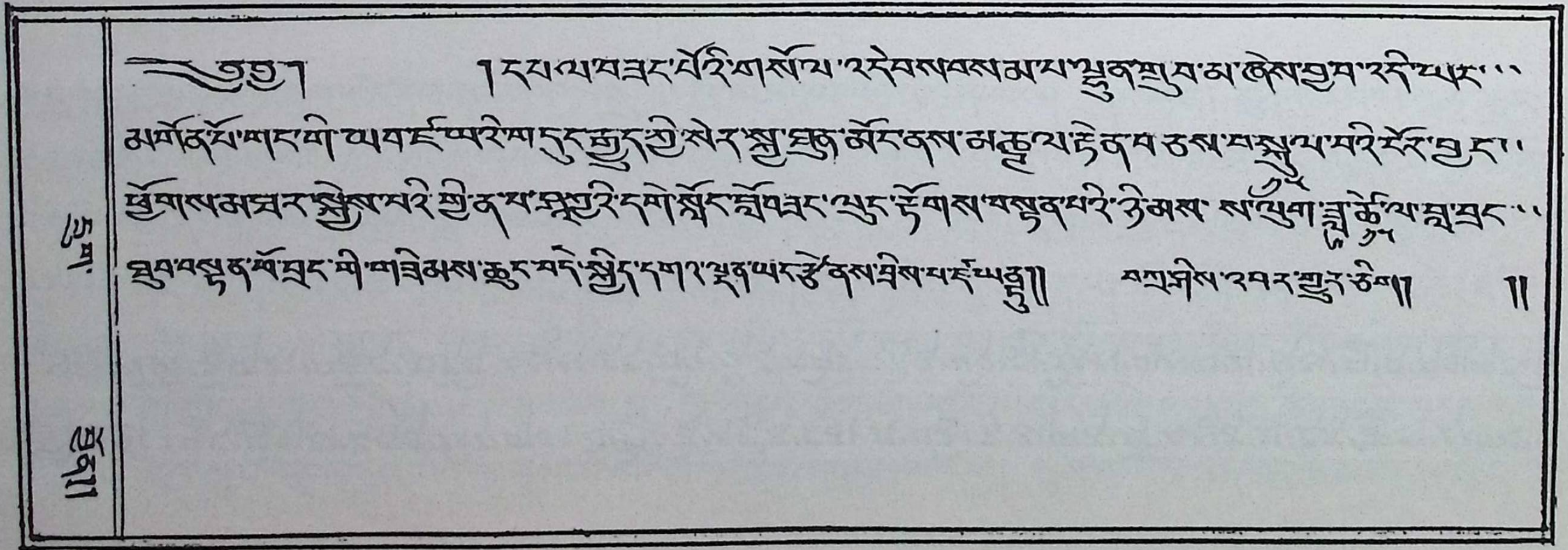
༄༅། །ལེགས་ཟྲིན་བཅུ་བདུན་ཉིན། །རབ་གནས་མཛད་སྐབས་དགེ་འདུན་ཉིས་
བརྒྱ་དང་། །སྨྲེ་ལ་པཞོ་མོ་སྟོང་བཅས་དགའ་སྟོན་མཛད། །བསྟན་པར་བསམ་པར་གཙུག་
ལག་ཁང་ནམས་བཞེངས་སྐབས་དུ་མཛོར་དང་། །ཡུལ་ཕྱི་ནམ་མཐུན་རྐྱེན་སྒྲུབ་པའི་ཡིད་
ཅན་ཀུན། །ཐུབ་བསྟན་ཧེ་སྲིད་གནས་པའི་སྐབས་སུ་ནང་དུ། །ངལ་འབྱོར་རྗེན་བཟང་
རིམ་བརྒྱུད་ཆོས་སྡེ་འདིར། །རབ་དུ་འབྱུང་ཞིང་བསྡུན་བརྒྱུས་པར་སྨོན། །བསྟན་པར
བསམ་པར་རྡོ་རྗེ་གདན་དུ་བྱམས་པ་འགྲོན་པའི་ཚེ། །རང་ཅག་ལྷན་ཅིག་དེ་ནས་བཟང་ལེགས་
འཕེབ་ཅིང་། །ཕྲུག་ཀ་ཡས་བདག་ཅག་མགོ་ལ་ཕ་ཞེས་བཞིན་དུ། །བླ་མེད་བྱང་ཆུབ་ཆེན་







གནས་སྐབས་མཐར་ཐུག་བསམ་དོན་མ་ལུས་པ། །འབད་མེད་མྱུར་དུ་འགྲུབ་པའི་དངོས་གྲུབ་
མཆོག །བསྟན་པ་དར་རྒྱས་ཞབས་པ་ལ་གསོལ་བ་འདེབས། །བསམ་པ་ལྷུན་གྱིས་
འགྲུབ་པར་བྱིན་གྱིས་རློབས།། སྣོད་འབྱུང་ཁམས་བཅས་རྒྱལ་བའི་བྱིན་བརླབས་
དང༌། །རྟེན་འབྲེལ་བསླུ་བ་མེད་པའི་བདེན་པ་དང་། །བདག་གི་ལྷག
བསམ་དག་པའི་མཐུ་སྟོབས་ཀྱིས། །ཇི་མ་དག་སྨོན་པའི་གནས་ཀུན་
མྱུར་འགྲུབ་བཤོག། །། ཅེས་རང་
ཅག་རྣམས་ལ་བཀའ་དྲིན་ལྷག་པར་ཏུ་ཆེ་བ་རྗེ་ཡ་མཁྱེན་པོ་རིན་པོ་ཆེ་བསྟན་པ་དར་རྒྱས་



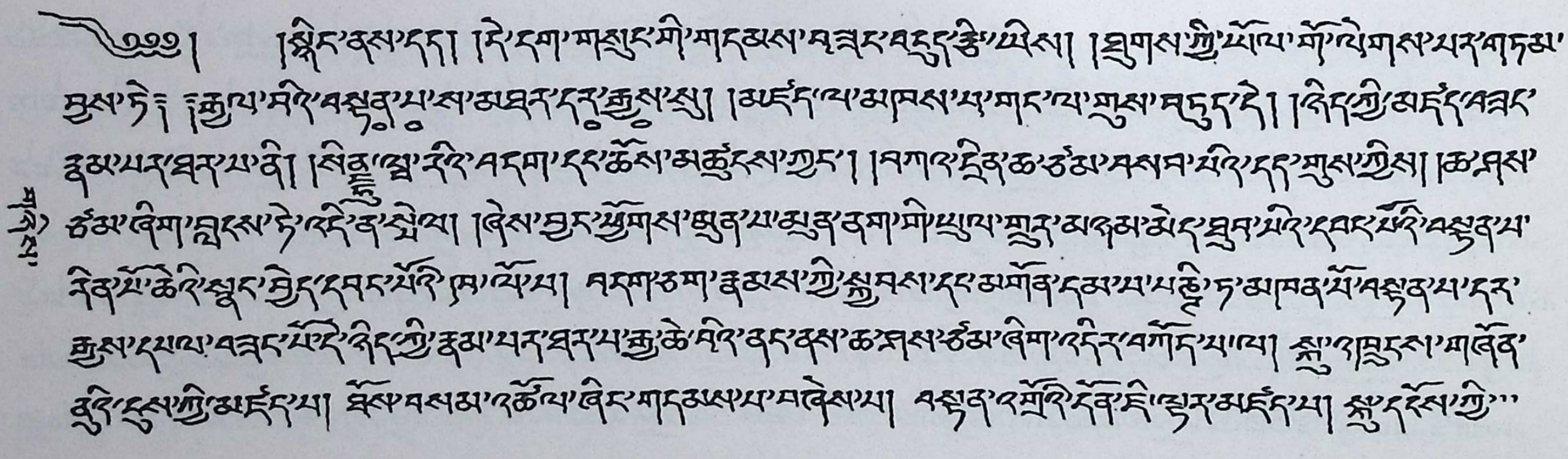
ཏྲ་ཀ

ཐོན།།

༄༅། །དཔལ་ལ་བཟང་པོའི་གསོལ་འདེབས་བསམ་པ་ལྷུན་གྲུབ་མ་ཞེས་བྱ་བ་འདི་ཡང་་་
མགོན་པོ་གང་གི་ཡབ་རྗེ་ཡ་རེས་དུང་རྒྱུད་ཀྱི་སེར་སྐྱ་སྦྱིན་བདག་མོང་ནས་མཆོད་ཡ་རྗེ་ནབ་ཅས་པ་བསྐུལ་བ་པའི་ངོར་བྱ་ང་།
ཐུགས་ལ་མཐར་སྐྱེས་པའི་ཤྲཱི་ན་ཡ་སྐུའི་དགེ་སློང་བློ་བཟང་ལུང་རྟོགས་བསྟན་པའི་ཉི་མས་ ས་ལུག་ཟླ་ཆེ་ལ་ཟླ་བྲང་་་
ལྷ་བབས་བདུན་ཕོ་བྲང་གི་གཞིམས་ཁང་བདེ་སྐྱིད་དགའ་ལྡན་ཡར་རྩེ་ནས་བྲིས་པ་ཛ་ཡནྟུ།། བཀྲ་ཤིས་འབར་གྱུར་ཅིག། །།

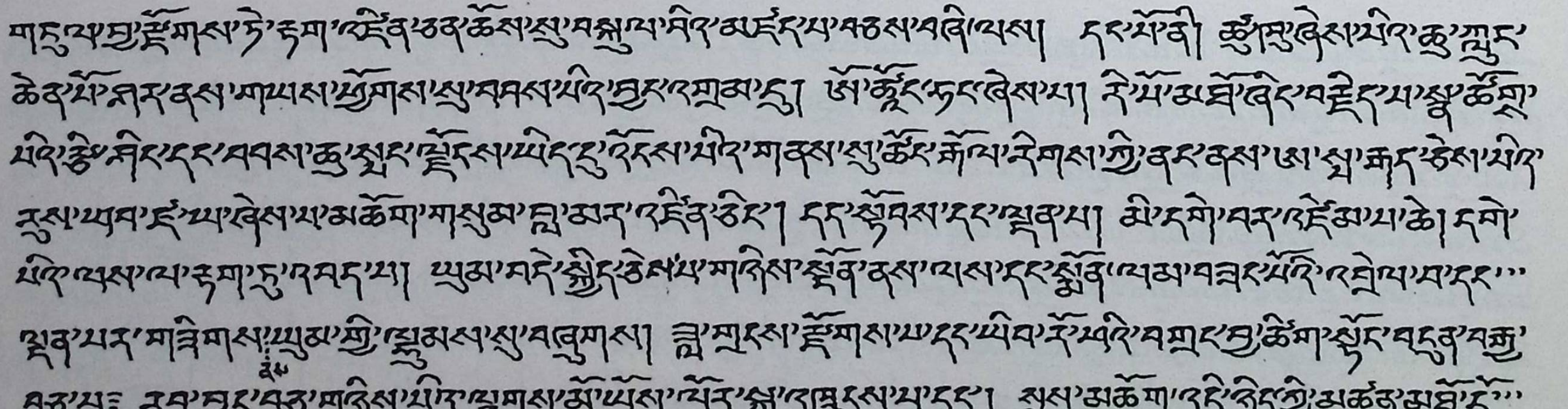
༄༅། །བྱང་ཕྱོགས་བསྟན་པའི་གསལ་བྱེད་རྗེ་བཙུན་དམ་པ་པཎྜི་ཏ་ཨ་མཁན་པོ་བསྟན་པ་དར་རྒྱས་དཔལ་…
བཟང་པོའི་རྟོགས་བརྗོད་མདོར་བསྡུས་དང་པོའི་རིན་འབྱེད་འདྲེན་པའི་སྒྲ་དེངས་གསལ་བ་པ་ཞེས་བྱ་བ་བཞུགས་སོ།།

༄༅༅། །ཨོཾ་སྭསྟི། འགྲོ་ལ་གཟིགས་པའི་ཐུགས་རྗེ་ནུབ་འཕགས་པས། །རྣམ་འདྲེན་སྟོང་གི་དབུས་ན་
ནུབ་བཞུགས་ཐོབས། །ཚེ་ལོ་བརྒྱ་པ་ཐུགས་རྗེས་ནུབ་གཟིགས་པ། །བཅོམ་ལྡན་ལྷ་ཡི་ལྷ་ལ་ནུབ་གསུམ་འདུད།།
གང་དེའི་བསྟན་པ་འཛིན་སྐྱོང་སྤེལ་བ་པ་ལ། །དཔའ་བར་ཆས་དང་དགྲ་བཅོམ་པ་ཆ་ཐུབ་སོགས། །འཕགས་པའི་ཡུལ་
ཁ་ཆེ་ཁ དང་གངས་རིའི་ལྗོངས་དག་ཏུ། །ཕྱིན་པའི་བསྟན་འཛིན་དམ་པ་ཕྱག་གི་ཡུལ། །བསྟན་འདིར་མ་རྟོགས་ལོག་པར་རྟོག
པའི་ར་རེའི་རྣ། །ལུང་དང་རིགས་པ་རྣོན་པོའི་ཚ་ཟེར་ཕྲེང་བ་ཡིས། །སྡུང་ནས་ཕྱུངས་ཏེ་དྲི་མེད་རིངས་ལུགས་པདྨོའི་ཚལ།།
ཀཱ་ལ་བཟང་དགའ་སྟོན་འཕྲེད་མཛད་འཛམ་དཔལ་སྙིང་པོར་འདུད། །ལུགས་བཟང་ཡིད་བཞིན་དབང་གི་རྒྱལ་པོ་འདི།།
འཛིན་སྐྱེལ་རྒྱལ་མཚན་ཆེ་མོར་རབ་བཀོད་དེ། །ཡིད་ཅན་རེ་བ་སྐོང་ལ་བླ་མེད་པ། །རྒྱལ་དབང་ཡབ་སྲས་བཅས་ལ…



གཉིས་

༡༡༢། །སྔོན་ནས་དང་། །དེ་དག་གསུང་གི་གདམས་ཟབ་བཟང་བརྒྱུད་རྩེ་ཡིས། །ཐུགས་ཀྱི་ཡོ་ལ་གོ་ལོགས་པར་གདམས་
བྱས་ཏེ༑ །རྒྱལ་བའི་བསྟན༷་པ༷་ས་མཐར་དར༷་རྒྱས༷་སུ། །མཛད་ལ་མཁས་པ་གང་ལ་གུས་བཏུད་དེ། །ཞིང་གྱི་མདུན་བཟང་
རྣམ་པར་ཐར་པ་ནི། །སེ་ཏུ་ལྷ་རིའི་བདག་དང་ཆོས་མཆུངས་ཀྱང་། །བཀའ་དྲིན་ཆ་ཙམ་བསབ་པའི་དད་གུས་ཀྱིས། །ཆ་ཤས་
ཙམ་ཞིག་བླངས་ཏེ་འདིར་ནི་སྤེལ། །ཞེས་བྱང་ཕྱོགས་མུན་པ་མུན་ནག་གི་ཡུལ་གྲུར་མཉམ་མེད་ཐུབ་པའི་དབང་པོའི་བསྟན་པ་
རིན་པོ་ཆེའི་སྣང་བྱེད་དབང་པོའི་ཁ་ལོ་པ། བདག་ཅག་རྣམས་ཀྱི་སྐྱབས་དང་མགོན་དམ་པ་པཎྜི་ཏ་མཁན་པོ་བསྟན་པ་དར་
རྒྱས་དཔལ་བཟང་པོའི་ཉིད་ཀྱི་རྣམ་པར་ཐར་པ་རྒྱ་ཆེ་བའི་ནང་ནས་ཆ་ཤས་ཙམ་ཞིག་འདིར་བཀོད་པ་ལ། སྐུ་འཁྲུངས་པ་གཞོན་
ནུའི་དུས་ཀྱི་མཛད་པ། ཐོས་བསམ་འཚོལ་ཞིང་གདམས་པ་བཞེས་པ། བསྟན་འགྲོའི་དོན་ཇི་ལྟར་མཛད་པ། སྐུ་དངོས་ཀྱི···



གདུལ་བྱ་རྫོགས་ཏེ་རྟག་འཛིན་ཅན་ཆོས་སུ་བསྐུལ་བའི་མཛད་པ་བཅས་བཞི་ལས། དང་པོ་ནི། ཛཱ་སུ་ཞེས་པའི་ཆུ་ཀླུང་
ཆེན་པོ་ཀླར་ནས་གཡས་ཕྱོགས་སུ་བབས་པའི་བྲང་འགྲམ་དུ། ཨོ་ཀློང་ཧྭང་ཞེས་པ། རི་བོ་མཐོ་ཞིང་བརྗིད་པ་སྔོ་ཚེར་
པའི་རྩེ་མོ་རིང་དང་བབས་ཆུ་སྐྱུར་ལྗོངས་ཡིད་དུ་འོངས་པའི་གནས་སུ་ཆོར་ཀོལ་རིགས་ཀྱི་ནང་ནས་ཨ་སྤྱ་ཁད་ཆེས་པའི་
རུས་ཡབ་ཇ་ཡ་ཞེས་པ་མཆོག་གསུམ་བླ་མར་འཛིན་ཅིང་། དད་སྟོབས་དང་ལྡན་པ། མི་དགེ་བར་འཛེམ་པ་ཆེ། དགེ་
བའི་ལས་ལ་རྟག་ཏུ་འབད་པ། ཡུམ་བདེ་སྐྱིད་ཅེས་པ་གཉིས་སྟོན་ནས་ལས་དང་སྨོན་ལམ་བཟང་པོའི་འབྲེལ་པ་དང···
ལྡན་པར་གཟིགས་ཏེ། ཡུམ་གྱི་ལྷུམས་སུ་བཞུགས། ཟླ་གྲངས་རྫོགས་པ་དང་ཡིབ་རོ་ཕྱིའི་བགྲང་བྱ་ཚིག་སྦྱོར་བདུན་བརྒྱ་
བཅུ་པ༑ རབ་བྱུང་བཅུ་གཉིས་པའི་ལྕགས་མོ་ཡོས་ལོར་སྐུ་འཁྲུངས་པ་དང་། སྐྱེས་མཆོག་འདི་ཉིད་ཀྱི་མཚན་མཐོ་དོ···

༄༅། །ཞེས་བཏགས་པར་མཛད། འདི་ཡང་རྒྱལ་བསྟན་རིན་པོ་ཆེ་དར་རྒྱས་སུ་མཛད་པའི་སྐྱེས་བུ་མཐོན་པོ་
ཞིག་ཡིན་པའི་རྟེན་འབྲེལ་མ་སྒྲིགས་པར་འགྲིགས་པ་ཡིན་པར་མ་ཟད། ཡབ་མཆོག་གི་མཚན་ཡང་ཛ་ཡ་ཞེས་པ་སཾ་སྐྲྀ་ཏའི་
བརྒྱུ༔ སྐད་དུ་རྒྱལ་བ་ཞེས་པ་འདིས་ཀྱང་ཕྲག་དོག་གདོན་གྱིས་ཟིན་པ་མི་སྲུན་སྐྱེ་བོས་ཐོ་འཚམ་པའི་ལས་ལ་རྩོམ་གྱུར། དེ་དག་
གིས་མི་ཐུབ་པར་ཕྱོགས་ཐམས་ཅད་ལས་རྣམ་པར་རྒྱལ་བའི་རྟེན་འབྲེལ་འགྲིགས་པ་འདུག །གཞོན་ནུའི་དུས་ནས་གྲིས་པ་དང་
དགའ་བ་དང་མི་འདྲ་བའི་མཛད་སྤྱོད་ཀུན་གྱི་མཐོང་སྣང་དུ་གྱུར་བ་དང་། སྐུ་ན་ཆུང་ངུས་རེད་བོད་དུ་འགྲོ་རྒྱུ་ཡིན་གདོང་རྟོགས་
ཞེས་པ་མར་ཡང་ཡང་ཞུས་པའི་ཚེ། ཨ་མས་མིག་གིས་མི་མཐོང་རྣ་བས་མི་ཐོས་པའི་ས་ཐག་རིང་དུ་འགྲོ་ག་ལ་སྤྲོད་ཅེས་
པར་དགོངས་པར་མི་བབས། ཁྱིམ་ནང་དུ་ཡང་མི་འདོད། བཟའ་བཏུང་ལ་འདང་ཡོངས་མི་སྐྱིད་པས། ཨ་མས་ཁྱེད་བོད་ལ་འགྲོ་

ཆོག་ཅེས་པ་དང་དགའ་ཉམས་ཤིན་ཏུ་ཆེ་བས་ནར་དུ་འདོངས། བཟའ་བཏུང་ལ་ལོངས་སྤྱོད་ཕྱུང་ཁ་སོགས་ཕྱུགས་ཀྱི་བག་ཆགས་
གཞན་དང་མི་འདྲ་བའི་རྣམ་པར་ཐར་པ་ངོ་མཚར་བ་མང་པོ་ཡོད་འདྲ་ནུང་། དུས་ཡུན་རིང་སོང་བས་ཟེར་རྒྱུན་གོ་ཐོས་དང་། ཡིག་
རིགས་འཚོལ་དཀའ་བ་སོང་གཉིས་གང་ཐོས་ཅི་མཐོང་འདི་ཙམ་ལས་ལྷག་མི་སྤྲོབས་སོ། །དེ་ནས་དགུང་ལོ་བཅོ་ལྔ་ཙམ་བཞེས་
པའི་ཚེ། ཆེ་རབས་དཔག་ཏུ་མེད་པའི་སྔོན་ནས་ཡུལ་ལྗོངས་འདིར ༧ རྒྱལ་བའི་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་མ་དར་བ་གསར་རྩུགས་
དར་རྒྱས་ཀྱི་ཐུགས་སྨོན་རླབས་པོ་ཆེའི་བག་ཆགས་སད་དེ། དེ་ལྟར་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་ཚུགས་པ་ལ་ཁུངས་གང་བྱུང་ནས་མ་
ཡིན་པར། འཕགས་མཆོག་སོ་འཇིག་རྟེན་དབང་ཕྱུག་གི་ཞིང་ཁམས་བསིལ་ལྗོན་ཟླ་ཤས་བསྐོར་བའི་ལྗོངས་སུ། ཡབ་རྗེ་
འཇམ་དཔལ་ལ་སྙིང་པོས་དགེ་སྦྱོར་མཛད་པའི་མདོ་སྔགས་ཟུང་འབྲེལ་གྱི་བསྟན་པ་དྲི་མ་མེད་པ་གདན་དྲངས་པའི་དགོངས་བཞེད་

༄༅། །རླབས་པོ་ཆེས་ལམ་བགྲུལ་ཤིན་ཏུ་ཐག་རིང་བ་དང་། ལམ་པར་ས་ཧྲུག་ཀྱུ་ཧུག་དགྲ་ཇག་ཆོམ་རྐུན་ཤིན་
ཏུ་མང་ཡང་། དེ་དག་ལ་ཅི་ཡི་སྐྲམ་པའི་གོ་ཆ་བཙན་པོ་བཞེས་ཏེ། སྙིང་སྟོབས་ཆེན་པོ་ཁྲིས་པའི་ཚུལ་བསྟན་པ་དཔལ་པ་དེ་ཉིད་
གཅིག་པུར་ཐོན་ཆས་པར་མཛད་དོ། །འདི་ནི་ཁྲེས་པ་རང་དགའ་བ་ལོ་བཅོ་ལྔ་ཙམ་ལོན་པ་ཞིག་ཉིན་ལམ་གཅིག་གི
བཞི སར་གཅིག་པུར་འགྲོ་མི་བླ་བ་དང་། དུས་དེར་བོད་དུ་འགྲོ་བ་དང་བོད་ནས་འོངས་པ་རྣ་བར་མི་ཐོས་པ་ལྟ་བུ་དང་། སློབ་
གཉེར་བསྒྲིས་པ་བཟང་པོའི་མིག༔ལྟ་དང་། བོད་ཡུལ་ཁྱད་པར་དུ་འཕགས་ཚུལ་གླིང་མི་མེད་བཞིན་དུ། ཐག་ཡུལ་
གྱིས་བསྐལ་བ་གིའི་ཡུལ་ལྗོངས་དེར་རང་ཉིད་གཅིག་པུས་བགྲོད་པའི་རྣམ་པར་ཐར་པ་འདི་ནི། འཇིག་རྟེན་འདི་ན་སྲིད་པ་ཙམ།
སྐྱེས་བུ་དམ་པ་སྙིང་རུས་དང་ལྡན་པ་བསྟོད་རབས་ཙམ་མ་ཡིན་པ་ངོ་མཚར་བའི་རྣམ་པར་ཐར་པ་ཡིན་ནོ།། གཉིས་

པ་ནི༑ དེ་ལྟར་པ་ཡུལ་ནས་ཐོན་ཏེ་ཧྣ་ཁྲུ་ནལ་དུ་འབྱོར། དེར་ཐུགས་གཉེར་མཛད་པའི་དགོངས་བཞེད་ཀྱིས་བཞུགས་
གྲུབ་མཛད་ཀྱང་ཅུང་ཞིག་ཐུགས་འདོད་ལྟར་མ་གྲུབ་པ་འདམ་ཞེས་གླིང་བ་ཡང་འདུག །གང་ལྟར་ཡང་ཚེ་རབས་སྔོན་ནས་
ལ རྒྱལ་དབང་ཡབ་སྲས་རྗེས་སུ་བཟུང་ཐུགས་ཀྱི་སྲས་པོར་གྱུར་པ་གང་གི་གསུང་གི་བརྡ་སྐད་སྐྱོང་པ་ལ་ཆེས་
ངེས་པར་གྲུབ་ཏེ། རྐྱེན་གང་གིས་ཀྱང་བཟློག་པ་དང་འགྱུར་དུ་མེད་པར། ཧྣ་ཁྲུ་ནལ་ནས་ཞབས་ཐོན། འཇམ་དབྱངས་
མགོན་ཞེས་གྲགས་པ་མཁྱེན་རྒྱལ་པོའི་བསྟི་གནས་ཡེའི་ཅེར་བརྒྱུད་བྱོན་ཏེ། ཡེའི་ཅེར་དུ་མདའ་མེད་སྟོན་པ་དང་ས་བཞུགས་
དད་ཡིད་པར་མ་ཞིགས་པ་རྟེན་མཆོག་ཙན་དན་ཇོ་བོ་སོགས་རྟེན་གྲངས་ཁྱད་པར་ཅན་མཇལ་བ་ཞིང་། དེ་ནས་ཡར་རྒྱལ་ལམ་སི་ནང་
བརྒྱུད་ལམ་པར་ཟླ་བ་གསུམ་ཙམ་བགྲོད་ནས་སྐུ་འབུམ་བྱམས་པ་གླིང་དུ་འབྱོར། རིགས་གསུམ་སྤྱི་འདུས་རྒྱལ་བ་ཙོང་

༄༅། །ཁ་ཆེན་པོའི་སྐུ་འཁྲུངས་པའི་ཙནྡན་གྱི་སྡོང་པོ། སེངྒེ་ང་རོའི་སྐུ་འབུམ་ནང་བྱོན་ཡོད་པ་འཇིག་རྟེན་ན་གཞན་
འཁྲུངས་……སྐབས་ཀྱི
མ་མཆིས་པའི་རྟེན་མཆོག་དེ་མཆོད་པ་སོགས་ཏུ་མ་མཐོང་བ་མཛད། དེ་ནས་མཚོ་སྔོན་བརྒྱུད་ཡར་ཆིབས་སྒྱུར་གྱིས་ཕེབས་
ལམ་དུ་ཟླ་བ་གསུམ་རེར་འགོར་ཞིང་ནག་ཆུ་ཁར་འབྱོར་ནས། ནག་ཆུ་ནས་ཞག་བཅུའི་ཐོག་ལྷ་ལྡན་དུ་ཕེབས། ཇོ་བོ་རྣམ་
༡༢ གཉིས་གཙོ་འཁོར་རྟེན་མཆོག་མང་པོ་མཇལ། དཔལ་ལྡན་འབྲས་དཀར་སྤུངས་པ་ཞེས་སྙན་པའི་གྲགས་པ་སྒྲིད་པའི་ཁང་པས
བརྒྱལ་བ་དེར་གྲྭ་ཚང་བདུན་ཡོད་པའི་ནང་ཚན་དཔལ་ལྡན་བཀྲ་ཤིས་སྒོ་མང་གྲྭ་ཚང་གི་ཆོས་གྲྭར་བཞུགས། མཚན་ཉིད་དང་
ལྡན་པའི་དགེ་བའི་བཤེས་གཉེན་དགེ་རྒན་དུ་བསྟེན་ནས། མཚན་ཉིད་ཀྱི་ཐུགས་གཉེར་ཉིན་མཚན་ཆུ་བོའི་རྒྱུན་བཞིན་བརྩོན་
པར་མཛད། གསང་ཕུ་དབྱར་ཆོས། ལྗངས་དགུན་ཆོས། ཕྱག་ཚང་ར་སྟོད་དུ་ནར་མར་བྱོན་ནས་ཐོས་པར་འབད་པ་དང་།

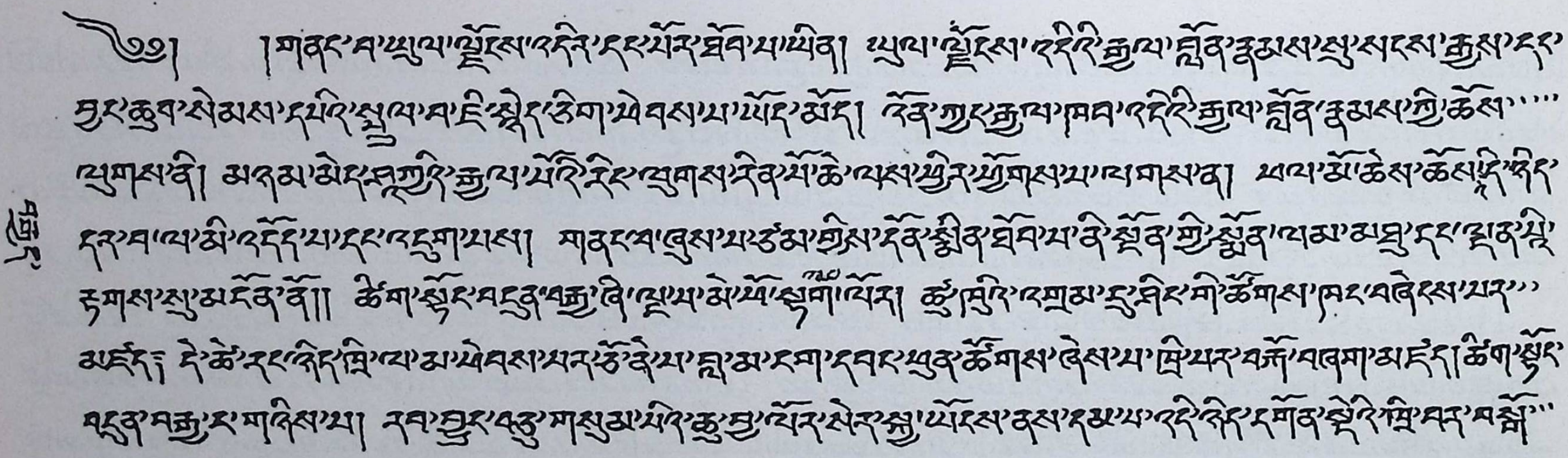
རྒྱལ་དབང་ཡབ་སྲས་སོགས་བླ་མ་དམ་པ་མང་པོའི་ཞབས་ལ་གཏུགས། དམ་པའི་ཆོས་ཀྱི་གདམས་པ་མང་པོ་མནོས།
ཁྱད་པར་བཀྲ་ཤིས་ལྷུན་པོར་བྱོན་སྣང་བ་མཐའ་ཡས་མིའི་རྣམ་རོལ་པཎ་ཆེན་བློ་བཟང་ཡེ་ཤེས་དཔལ་བཟང་པོའི་ཞལ་སྔ་
ནས་ཆེགས་སྔ་མ་དགེ་ཚུལ་གྱི་སྡོམ་པ་རྣམ་པར་དག་པ་བཞེས་པ་དང་། བསྙེན་པར་རྫོགས་པ་དགེ་སློང་གི་སྡོམ་པ་སྐྱེ་བའི་
རྟེན་དུ་ནུར་བ་ལོ་ཉི་ཤུ་ལོན་པའི་ཚེ། འཕགས་མཆོག་སྤྱན་རས་གཟིགས་མིའི་ཟློས་གར་མཁན་ ~ རྒྱལ་མཆོག་བདུན་
པ་ཆེན་པོ་བསྐལ་བཟང་རྒྱ་མཚོ་དཔལ་བཟང་པོ་དེ་ཉིད་བསྙེན་པར་རྫོགས་པའི་སྡོམ་པ་བཞེས་ནས་ལོ་བཅུ་མ་ལོན་ཀྱང་།
འདུལ་གཞུང་དུ་སྡེ་སྣོད་འཛིན་པ་བསྙེན་པར་རྫོགས་ནས་ལོ་ལྔ་ལོན་པས་གནས་མེད་པར་ཕྱོངས་རྒྱུ་བ་ནུར་མཐུན་སྐྱུར་
ནས༑ དགུང་ལོ་ཉེ་ཤུ་རྩ་ལྔ་བཞེས་པའི་ལོ་ལ་བསྙེན་རྫོགས་ཀྱི་མཁན་པོ་མཛད་ཆོག་པར་མཁས་དང་གྲུབ་པའི་དབང་ཕྱུག

༄༅། །འདུལ་བ་འཛིན་པ་ཆེན་པོ་ཡོངས་འཛིན་ངག་དབང་མཆོག་ལྡན་པ་སོགས་འདུལ་བ་འཛིན་པའི་བཤེས་
གཉེན་ཆེན་པོ་རྣམས་གསུང་བསྒྲིགས་མཛད་དེ། བསྙེན་རྫོགས་ཀྱི་མཁན་པོ་མཛད་དགོས་སུ་ཞུས། ཞལ་བཞེས་དགེ་ཚུལ་སྡོང་
གི་སྡོམ་པ་འབོགས་པ་དང་བསྙེན་པར་ཚོགས་སྐྱེ་མ་བསྙེན་རྫོགས་ཀྱི་དངོས་པ་རྣམ་པར་དག་པ་བཞེས་ཏེ། སེག་འབྲས་བཞིན་
ཀྟ དུ་གཅེས་པར་སྐྱོང་བ་དང་། གདན་ས་ཆེན་པོ་དེར་བཀའ་བོད་རྣམས་ལ་སློབ་གཉེར་ཐོས་སོགས་སུ་བརྩོན་ཏེ། རབ་འབྱམས་
གཞུང་ལུགས་ཀུན་ལ་མི་འཇིགས་པའི་སྤོབས་པ་ཐོབ་པའི་འབྲས་རྟགས་སུ། ལུང་རིགས་སྨྲ་བའི་དབང་པོ་སྡེར་གྲགས་ཀྱི་མིང་
དབུས་སུ་དམ་བཅའ་བཞག་པར་མཛད་དེ། རྩ་བ་དང་འགྲེལ་པ་དཀའ་བའི་གནས་བཅུ་ཕྲག་གཅིག་མཐར་ཕྱིན་པས་ན་··
དཀའ་བཅུའི་མཚན་བཏགས་བཞེས་པར་མཛད། དེ་ནས་མཐའ་ཁོབ་ལྷུན་པོའི་ཡུལ་དུ་འཛམ་མགོན་ཙོང་ཁ་པ་ཆེན་པོའི་

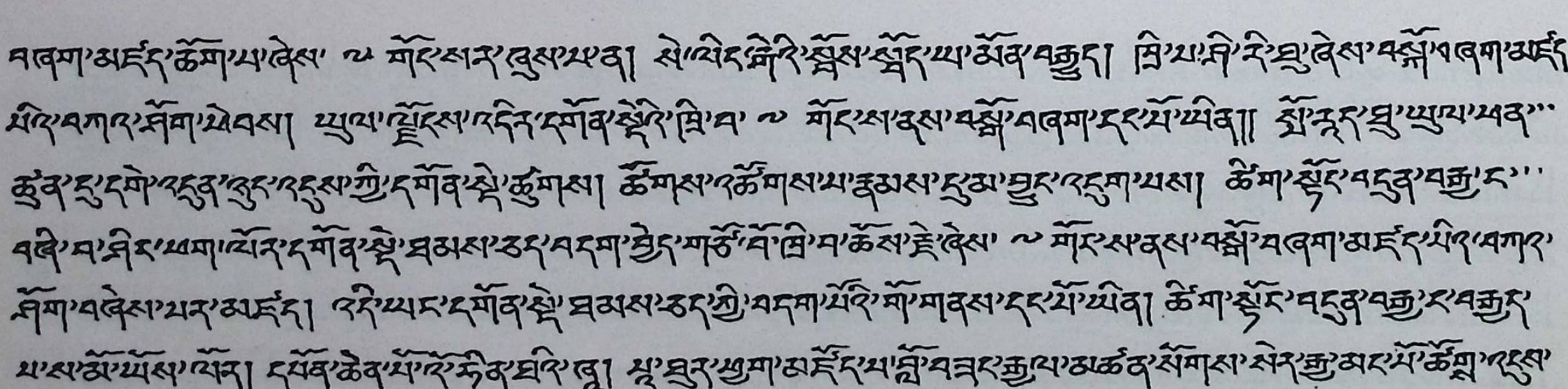
མདོ་སྔགས་ཟུང་འབྲེལ་གྱི་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་ཉིན་འབྱེད་དབང་པོ་འདྲེན་པའི་དུས་ལ་བབས་པར་བྲེལ་ཏེ། རང་ཡུལ་དུ···
ཕྱིར་སྐྱོད་པའི་སྐབས་ ~ རྒྱལ་མཆོག་བསྐལ་བཟང་རྒྱ་མཚོའི་ཞལ་སྔ་ནས། བྱང་ཕྱོགས་སྨན་པའི་ཡུལ་དུ་བསྟན་འགྲོའི་
དོན་ཆེན་པོ་མཛད་པའི་བཀའ་བསྩལ་དང་འབྲེལ་བའི་གནང་ཆེན་དང་མཚན་གསོལ་ནོ་མིན་ཧན་ཞེས་པ་སྩལ་བ་འདི་ལྟར།
~ རྒྱལ་དབང་དེ་ཉིད་ཀྱི་རྣམ་ཐར་དུ་སྔོ་ནྡ་ནོ་མིན་ཧན་ལ་ཐོབ་ཕྲུག་སྩལ་ཞེས་འདུག་པས། སྔོ་ནྡ་ཅེས་པའི་མིང་དང་
ལྡན་པ་ཡུལ་ལྗོངས་གང་ལའང་མེད་པ་དང་། དེ་སྐབས་རང་རེ་སྔོ་ནྡ་ནས་བོད་ལྗོངས་སུ་ཕྱིན་པ་སུ་ཡང་མ་མཆིས་
པས་དམ་པ་དེ་ཉིད་འདྲ་སྣམ། དེ་ལྟ་བུ་ནོ་མིན་ཧན་ཞེས་པའི་གཟེངས་བསྟོད་མཚན་བཞེས་ཀྱང་དམ་ནས་བཟུང་···
ཁོངས་བསྒྲུངས་པ་ནི་དམ་པ་དེ་ཉིད་ཀྱི་ངང་ཚུལ་ཡིན་པས་མཚན་མཐོན་པོ་མི་མངོན་པར་མཛད་པ་འདྲ། དམ་པ་དེ་ཉིད་

༄༅། །ཀྱིས་དགོན་སྡེ་བཞེངས་ནས་རབ་གནས་མཛད་པའི་སྐབས་ཐུགས་གཉེར་མཛད་པའི་ལོ་རྒྱུས་མདོར་བསྡུས་
དང་༑ བསྟོད་སྨོན་གསུངས་པ་ཡིག་ཐོག་ཏུ་ཕབ་པ་དེར་ཡང་ང་ལ་ཡོན་ཏན་གང་ཡང་མེད་པས་ཞེས་སོགས་གསུངས་པ་”
བཅས་ཤིན་ཏུ་དམན་ས་འཛིན་པར་མཛད་པ་འདིས་ཀྱང་ཤེས་དགོས།། གསུམ་པ་ནི། བོད་དུ་ཕེབས་པའི་རྗེས་སུ། རྒྱ་དང་
བདུན་ རུ་སུ་གཉིས། ཆོས་སྐྱོང་བདུན་བཅུ་ཞེར་བདུན་པ་ས་སྤྲེལ་ལོར་ས་མཚམས་དམ་པོར་བཅད་ནས་མི་སུ་འདྲ་ཡང་རང་འདོར་
ཀྱི་ཕར་བཅལ་ཚུར་བཅལ་མི་ཆོག་པ་རྒྱ་ཅང་དམ་པོ་བཅིངས་པའི་སྐབས་ཡིན་པས། བོད་ནས་འབྱོར་སྐབས་ཡུལ་མི་མཐོ་
དམན་ལྷ་དཔོན་ཀུན་ནས་བོད་ལྗོངས་ནས་འབྱོར་བ་རང་རེའི་བླ་མ་དེ་བཞིན་ཡོང་ཆོག་པ་ ༧ གོང་ས་ནར་ཕྱུས་དེ་བཀའ་སྐྱོལ་
ནས་གདན་དྲངས་པ་ཡིན་ཞེས་གསུང་བསྒྲོས་འདུག །དེ་ལྟར། ཆོས་སྐྱོང་བདུན་བཅུ་སོ་གཅིག་པ་ཆུ་བྱི་ལོར་ནང་ཡུལ་

དུ་ཕེབས་འབྱོར། ཡབ་ཡུམ་སྤུན་དང་མཇལ་འཕྲད་ཡུལ་མི་རྣམས་ལ། ཕན་བདེ་འབྱུང་བའི་གནས་གཅིག་སྟེ། རྒྱལ་བསྟན་
རིན་པོ་ཆེ་དར་རྒྱས་ཡུན་གནས་ཆེད། དགོན་སྡེ་ཞིག་ཆགས་ཐུབ་ན་རང་རེ་ཐམས་ཅད་ལེགས་ཚོགས་ཆེ་ཚུལ་གྱི་བཀའ་གནང་
བར་ཐམས་ཅད་དང་དུ་བླངས་སྟེ། བོད་སོག་ཨ་མདོའི་དགེ་འདུན་འཁུར་ཕེབས་པ་འགའ་ཞིག་འདུས་ནས་ཕྱིར་མྱུར་དུ་འཚོག་
པ་ཆུ་བྱི་ལོ་འདི་ལ་དབུ་ཚུགས་པར་མཛད་འདུག །དེ་ཡང་དང་པོར་ཨོ་ཀློང་ཧྲང་གི་ནེ་འདབས་དང་། དེ་ནས་མོ་ཧྲ་ར་ཞེས་
པ་ནས་རིམ་པར་ཆུ་ཁྲིའི་མདའ་བར་ས་གནས་འགའ་རེར་ཚོགས་འཚོགས་པ་འདུག་ཅེས་གསུང་བསྒྲོས་ཡོད་པ་དང་། སྤྱི་ལོ་
འདུས་དང་ཡུལ་པ་རབ་ཏུ་བྱུང་བ་སོགས་སྐུ་ཚོགས་འཕེལ་ནས་རྒྱ་དང་ལྔ་བཅུ་ལོན་པ་དང་། ཆོས་སྐྱོང་བདུན་བཅུ་ཞེ་གཅིག་
པ་ཧྲ་ཆེན་ཞེས་པ་ཆུ་ཁྲི་ལོར ༧ གོང་ས་ནར་ཕྱུས་ནས་དགེ་འདུན་བརྒྱ་དང་ལྔ་བཅུ་ཁོམ་པའི་ལེད་ཞེས་པ་འཚོགས་པའི”



༄༅། །གཞུང་བ་ཡུལ་ལྗོངས་འདིར་དར་པོར་ཐེབ་པ་ཡིན།། ཡུལ་ལྗོངས་འདིའི་རྒྱལ་ཁྲིན་རྣམས་སུ་སངས་རྒྱས་དང་
བྱང་ཆུབ་སེམས་དཔའི་སྤྲུལ་པ་ཇི་སྙེད་ཅིག་ཕེབས་པ་ཡོད་མོད། དེན་ཀྲུང་རྒྱལ་ཁབ་འདིའི་རྒྱལ་ཁྲིན་རྣམས་ཀྱི་ཆོས་་་་་
ལུགས་ནི། མནམ་མེད་ཙོང་ཁ་པའི་རྒྱལ་པོའི་རིང་ལུགས་རིན་པོ་ཆེ་ལས་ཕྱིར་ཕྱོགས་པ་ལ་གསུང་ན། ཕལ་མོ་ཆེས་ཆོས་སྡེ་གིང་
བརྒྱད་ དར་བ་ལ་མི་འདོད་པ་དང་འཁྲུག་པས། གཞུང་བ་ཞུས་པ་ཙམ་གྱིས་དོན་སྨིན་ཐེབ་པ་ནི་སྟོན་གྱི་སྨོན་ལམ་མཐུ་དང་ལྷན་སྐྱེ་
རྟགས་སུ་མངོན་ནོ།། ཆིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་ཞི་ལྔ་པ་མེ་ཕོ་སྤྲེལ་ལོར། ཆུ་ཁྲིའི་འགྲམ་ཧུ་ཞིང་གི་ཚོགས་ཁང་བཞེངས་པར་་་
མཛད༔ དེ་ཚེ་རང་ཉིད་ཁྲི་ལ་མ་ཕེབས་པར་ཙོ་ནེ་པ་བླ་མ་ངག་དབང་ཕུན་ཚོགས་ཞེས་པ་ཁྲི་པར་བཀོ་བཞག་མཛད། ཅིག་སྟོང་
བདུན་བརྒྱ་ང་གཉིས་པ། རབ་བྱུང་བཅུ་གསུམ་པའི་ཆུ་སྤྲེ་ལོར་སེར་སྐྱ་ཡོངས་ནས་དམ་པ་འདི་ཉིད་དགོན་སྡེའི་ཁྲི་ཐར་བསྐོ་་་



བཞག་མཛད་ཚོགས་པ་ཞེས་ ~ གོང་མར་ཞུས་པ་ན། སེ་ལེང་གྲེའི་སྡེས་སྐྱོང་ལ་མོན་བརྒྱུད། ཁྲི་པ་ཀི་རི་ཐུ་ཞེས་བསྐོ་བཞག་མཛད་
པའི་བཀའ་ཤོག་ཕེབས། ཡུལ་ལྗོངས་འདིར་དགོན་སྡེའི་ཁྲི་བ་ ~ གོང་མ་ནས་བསྐོ་བཞག་དང་པོ་ཡིན།། སྤྱི་ལྔར་ཐུ་ཡུལ་པན་་་
ཆུན་དུ་དགེ་འདུན་ཀུང་འདུས་ཀྱི་དགོན་སྡེ་ཚུགས། ཚོགས་འཚོགས་པ་རྣམས་དུམ་བུར་འདུག་པས། ཆིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་ང་་་
བཞི་པ་ཤིང་ཕག་ལོར་དགོན་སྡེ་ཐམས་ཅད་བདག་བྱེད་གཙོ་བོ་ཁྲི་པ་ཆོས་རྗེ་ཞེས་ ~ གོང་མ་ནས་བསྐོ་བཞག་མཛད་པའི་བཀའ་
ཤོག་བཞེས་པར་མཛད། འདི་ཡང་དགོན་སྡེ་ཐམས་ཅད་ཀྱི་བདག་པོའི་གོ་གནས་དང་པོ་ཡིན། ཆིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་ང་བརྒྱད་
པ་ས་མོ་ཡོས་ལོར། དཔོན་ཆེན་པོ་ཏེ་ཧྲེན་ཐའི་ཞུ། ལྷ་བྲན་ཕྱག་མཛོད་པ་བློ་བཟང་རྒྱལ་མཚན་སོགས་སེར་རྒྱ་མང་པོ་ཚོགས་འདུས་
འཛོམས་ཐོག །བོད་དང་ཧོར་སོག་གི་ཡུལ་དུ་དགེ་འདུན་གྱི་འཆད་ཉན་ཚུགས་པའི་དགོན་སྡེ་རྣམས་སུ་དགེ་འདུན་གྱི་ཀུན་དཀར་

༄༅། །ར་བ་ལྷ་ཁང་བཞེངས་པ་འདུག་པས། དེ་ལྟར་ལྷ་ཁང་ཞིག་བཞེངས་ལེགས་ཚོགས་ཆེ་ཀྱུ་ལ་གྱི་བཀའ་ཕེབས་
པར༑ མཐོ་དམན་ཀུན་ནས་དང་། ཀུས་ཆེན་པོས་བཀའ་སྐྱི་བོའི་རྒྱན་དུ་བཙེངས་ནི་མགྲིན་དབྱངས་གཅིག་གིས་ཁས་བླངས་པ་དང་།
ཕྱི ཕྱག་ཡར་ཕྱུག་མཛོད་བློ་བཟང་རྒྱལ་མཚན་ནས་ལྷ་ཁང་དེ་བཞིན་རེད་རང་གི་རྒྱུ་དངོས་ཡོན་ནས་བཞེངས་པར་ཁས་བླངས།
གལ་ཏེ་མི་ཐུབ་ན་མི་མང་ནས་རོགས་རེ་མ་མཛད་རོགས་བྱས་པར་མཐོ་དམན་ཀུན་ནས་དགེས་ཚོར་ཆེན་པོས་དེ་དོན་བཞིན་
ལེགས་སོ་བྱིན་ནོ།། དེ་ལྟར་གཙུག་ལག་ཁང་བཞེངས་རྒྱ་གཏན་ཁེལ་ནས། སེ་ལེང་སྐྱེའི་སྤྲོས་སྤྱོད་ལ་ཕྱག་ལ་ཞུས་པས།
བློན་པོས་འདི་སྐད། འདི་སློབ་ཡོ་ཏུ་སུའི་མདའ་འབངས་སུ་ནང་ཐེའི་ལྷ་ཁང་བཞེངས་སྤྲོ་ལ་མི་འདུག་པས། ལ་གོང་ས་རྒྱལ་
པོ་ཆེན་པོར་མ་ཞུས་ན་མི་ཡོང་ཞེས། གང་གི་དགོངས་དོན་བཞིན་འཕྲུལ་དུ་གོང་སར་སྙན་སྒྲོན་ཕུལ་བར་ཟླ་བ་དྲུག་ཙམ་ལས་

མི་འགོར་བར། དེ་བཞིན་སྒོ་ནར་བུ་དེར་ནང་པའི་གཙུག་ལག་ཁང་བཞེངས་ཆོག་ཅེས་ཐོ་སློལ་གྱི་སྒྲུ་སྤྲིར་ན་ཐར་འབྱུང་བཀའ༔
ཤོག་ཕེབས་པ་ལྷ་ཁང་བཞེངས་པའི་གནང་བ་དང་པོ་ཡིན། འདི་སློབ་གྱི་འདུ་ཁང་ཡོད་ས་ནས་ཡར་ས་གནས་ཤིག་འཚོལ་དུ་
ཕྱིན་པ་ན། རོ་རྗེ་པའི་ཟླ་ནས་རེད་ཀྱི་ཁྱིམ་དུ་ཐག་ཉེར་མི་བཞེངས། ཐག་རིང་མི་བཞེངས་ཞེས་གསུངས་པར་བརྟེན།
དེར་དུས་ཀྱི་ས་གནས་ཁིལ་ག་ན་ཐོར་ཆགས་བཏབ་པ་ཡིན་ཀུལ་གནས་བསྒྲོས་སུ་འདུག། ཆོག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་དགུ་
པ་རྣམ་གཞོན་ཞེས་པ་ཕྱུགས་པོ་འབྲུག་ཡོན་གཙུག་ལག་ཁང་གི་རྨང་བཏིང་སྐྱེ་དབུ་ཚུགས། ཕལ་མོ་ཆེ་ཕུ་ཕྲུར་ཕྱག་
མཛད་ནས་བཞེངས་པ་ལ་མི་མང་ནས་ཀྱང་ཞལ་འདེབས་ཁ་སྐོང་བར་བྱས༔ པཎ་ཆེན་ཐམས་ཅད་མཁྱེན་པར་ཕུལ་བའི་
ཐུགས་དམ་བཀའ་ལན་སྩལ་པ་ལ་དཔགས་ན། བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་དར་རྒྱས་ཀྱི་ཐབས་སྟོན་ཆད་དེ་ལྟར་བགྱིས་ལུགས།

༄༅། །ཕྱིན་ཆད་དེ་སྐྱར་བགྱི་དགོས་ཀྱི་བཀའ་བསྩལ་ ༴ རྒྱལ་དབང་ཡབ་སྲས་ལ་ནར་མར་ཞུས་མཛད་་་
གདོན་མི་ཟ་ལ། པཎ་ཆེན་རིན་པོ་ཆེར་ཡང་ཅི་ཞུས་ཀྱིས་བོན་འཁོར་འདུག་ཀྱང་བཀའ་ལན་དུ། ཁྱོད་ཀྱིས་མཐའ་འཁོབ་
ཡུལ་དུ་དེར། །དམ་ཆོས་དར་བ་བྱུས་པ་ལེགས། །འོན་ཀྱང་ཁེངས་པ་འཚོར་མི་བྱ། །ཁམས་གསུམ་ཆོས་ཀྱི་རྒྱལ་པོ་ཡི།།
ཚེ་ རིང་ལུགས་དྲི་མེད་ལེགས་པར་སྐྱོངས། །རྒྱ་སེར་ཡུལ་གྱི་རྒྱལ་པོ་རྣམས། །ཆོས་ལ་འགོད་པའི་ཐབས་ལ་འབུངས། །
ལུགས་གཉིས་ཚུལ་ལ་ལ་མཁས་པར་གྱིས། །དམག་གི་ལས་རྣམས་རབ་ཏུ་སྤོངས། །ཕྱུགས་འབྲུག་ལོ་ལ་བྲིམས་པ་དགེ།།
ཞེས་མཐའ་འཁོབ་མུན་པའི་ཡུལ་དེར་དམ་པའི་ཆོས་རིན་པོ་ཆེ་རྒྱས་པར་མཛད་པ་ནི་ཤིན་ཏུ་ལེགས་ཞེས་གཟེངས་བསྟོད་
མཛད་ནས། གཟེངས་བསྟོད་འདི་དང་། སྐུས་ཀྱང་བསྟན་པ་དར་བར་མ་བྱུས་པའི་ཡུལ་དུ་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་ངས་དར་བར་བྱུས་

སོ་ཞེས་པའི་ཁེངས་པ་བགྱི་མི་ཆོག་ཅེས། ཐུགས་ཉེ་བའི་ཐུགས་སྲས་ལ་གདམས་ཚུལ་ཡིན་པ་དང་། ཡུལ་འདིའི་གདུལ་བྱ་
རྣམས་འཛམ་མགོན་རྒྱལ་བ་གཉིས་པའི་རིང་ལུགས་རིན་པོ་ཆེའི་འདུལ་ཡུལ་ཤ་སྟག་ཡིན་པ་དང་། རྗེ་ཉིད་ཀྱང་ལུགས་
བཟང་འདི་ཉིད་དར་རྒྱས་ཀྱིས་སྟོང་པའི་ཡུལ་དུ་དམ་པའི་ཆོས་ཀྱི་སྒྲོན་མེ་ལེགས་པའི་ཐུགས་སྨོན་དང་འབྲེལ་བ་ཆེ་བར་ལྷུར་
བསྟན་པར་མངོན་ནོ།། རྒྱ་སེར་གྱི་རྒྱལ་བློན་རྣམས་རྒྱལ་བསྟན་རིན་པོ་ཆེར་མོས་གུས་ཀྱིས་རྟོགས་ཕན་ཏུ་འགྱུར་སྟེ་ཐབས།
ལུགས་གཉིས་ཀྱི་ཚུལ་ལ་མཁས་དགོས་སྟེ། ཆོས་ལ་མཁས་པར་མ་ཟད། ཡུལ་གྱི་ཁྲིམས་སྲོལ་ཁོངས་ཆུད་ཐོག་རྒྱལ་བློན་
དང་བསྟུན་མཁས་ཀྱི་སྒོ་ནས་རྒྱལ་བསྟན་དར་རྒྱས་ཡུན་གནས་ཀྱི་རྫོངས་གྲོགས་གྱུར་པའི་ཕྱིར་དུ་ཐབས་ཚུལ་སྣ་དུ་མ་ནས་འབུངས་
ཤིག ཅེས་འདེས་ཀྱང་དང་རེའི་ཡུལ་སྐུར་རྒྱལ་བའི་བསྟན་པ་དར་རྒྱས་ཡུན་གནས་འདི་ནི་སེམས་དཔའ་ཆེན་པོ་དེ་ཉིད་ཀྱི་ཐུགས་

ཞུ་ཁྲ་ཚིག

༄༅། །བསྐྱེད་རྫོགས་ལམ་དང་ཐབས་མཁས་པའི་མཛད་པ་མཐའ་དག་གི་ཁ་ལ་འདྲེན་པ་ཡིན་པར་འཁྲུམས་དགོས་སོ།།
སྐབས་དེར་ཕྱུགས་སུ་ཙེ་འབྱུང་མཐོང་བའི་བློ་མིག་ལྡོངས་གྱུར། འདི་ལྟར་གི་གྲགས་པ་དང་གོ་གནས་ཁོ་ནར་རྨམས་པའི་སྐྱེས་
བུ་འགའ་རེས་དམག་ཁྲལ་ལ་དུ་འགྲོ་བ་དང་དུ་ལེན་པའི་དུས་ཡིན་པས། དེ་ཐད་ཕྱུགས་ལེགས་གཉིས་ཙི་འབྱུང་གི་བསླབ་སྟོན་ཞུས་པ་
འདྲ་རྫུང་། དེ་རིགས་དང་ལེན་མ་ཐུབ་ན་ཡུལ་རེར་དུ་འགྲོ་མི་དགོས་པར་གཟིགས་ནས་རབ་ཏུ་སྤྱོད་དགོས་སུ་གསུངས་འདུག་གོ།
སྐབས་རྗེ་དམ་པ་དེ་ཉིད་ཀྱི་དགུང་ལོ་ང་དྲུག་བཞེས་པ་མི་ཟད་ཆེས་པ་ཞེ་ཁྱི་ལོར་ལྷ་ཁང་བཞེངས་གྲུབ་ཟིན་པས། ལོ་འདིའི་ཟླ་བ་
དྲུག་པའི་ཚེས་བཅོ་ལྔ་གཟའ་ལྷག་པ། ལས་སྐར་གྲོ་བཞིན། སྦྱོར་སྐར་མོན་གྲི་དུས་རྩིག་ཉམས་འཕྲོད་པའི་ཉིན་རབ་ཏུ་གནས་
པ་མཛད། དགོན་སྡེའི་མཚན་ཡང་དཔལ་ལ་ལྡན་འབྲས་དཀར་སྤུངས་པ་ཞེས་གསོལ། དེ་ཚེ་གཙུག་ལག་ཁང་འདི་ཉིད་བཞེངས་

པའི་ཚེ་ཞལ་འདེབས་ཕུལ་བ་སོགས་འབྲེལ་ཐོབ་ཀྱི་སེར་སྐྱ་མཐོ་དམན་ཀུན་དང་། རྡོ་གིང་འདྲེན་པའི་ཏ་ཞ་སྐྱར་དར། རྟོག་བརྗེད་
གི་ཐེར་འབྲུ་ཤྲིན་ཡན་ཆད་བདེ་འགྲོའི་རྟེན་བཟང་ནམ་ཡང་རྒྱུན་མི་ཆད་ཐོབ་ཅིང་། རྒྱལ་བའི་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་དང་མཇལ་ཏེ།
དམ་པའི་བཤེས་ཀྱིས་རྗེས་སུ་བཟུང་། ས་ལམ་མ་ནོར་བར་བགྲོད་ནས་མཐར་ཐུག་སྐུ་བཞིའི་གོ་འཕང་མྱུར་དུ་ཐོབ་པའི་བསྔོ་སྨོན་
རབས་མ་ཀྱིས་མི་ཁྱབ་མཛད་པའི་ཕྱག་བྲིས་སོགས་བོད་ཡིག་སྤྱུར་མ་སྟང་གིན་འདུག་པ་འདི་ལྟ་སྟེ་ སྐབས་འདིར།
སྤྱི་ནོར་ཐུ་བའི་དགོན་དང་དགེ་འདུན་ཐམས་ཅད་ཀྱི་བདག་པོ་པཎྜི་ཏ་ མཁན་པོ་ཞེས་པའི་ཆོས་ལོ་བཀའ་གྲོགས་སེ་ལེང་སྒོའི་ཡ་
མོན་བརྒྱད་སྐུལ་བ་བཞེས། འདི་ནས་བཟུང་སྐྱོ་ནད་ཕྱིར་བསྟན་པའི་བདག་པོ་ལ་པཎྜི་ཏ་ མཁན་པོ་ཞེས་པའི་གཉེར་ས་"
བསྟོད་ ཀ་ གོང་ས་རྒྱལ་པོ་ཆེན་པོ་ཕྱག་བདར་མིའི་བཀའ་གནོག་སྐུལ་ཞིང་དབུ་བརྙེས་པ་ཡིན་ནོ།། སྟོན་དུ་སྒོ་ནད་གླུ་པ་

བཅུ་གཉིས་

༄༅། །ཞམས་ཡོང་གོད་ཅེས་པ་འཇིག་རྟེན་ལྷ་འདྲེ་མི་འདྲེར་སྐྱབས་བསྐྱོ་ལོ། ཏ་ཡུག་སོགས་སྤྱོག་ཆད
བསད་དེ་དམར་མཆོད་འབུལ་རྒྱུ་ལ་ཡོད་པ་ལས། སྐྱེས་བུ་དམ་པ་འདི་ཉིད་ཀྱི་ཐུགས་རྗེ་དང་བཀའ་དྲིན་ལ་བརྟེན།
སྐྱབས་བསླུ་བ་མེད་པའི་མཆོག་གསུམ་རིན་པོ་ཆེ་བླ་མར་འཛིན། མཉམ་མེད་ཐུབ་པའི་དབང་པོའི་ལུགས་བཟང་། སྔོན་
རྗེས་རབ་ཏུ་ཕྱེ་བའི་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེ་འདིར་ཚུད། ཚེ་སྔ་ཕྱི་དང་ལས་རྒྱུ་འབྲས་སོགས་བརྟེན་པའི་ལུགས་བཟང་ལ་ངེས་
པ་མཐོང་ཀ། རྐུན་ཇག་སོགས་ཀྱི་སྤྱོད་ངན་པ་ལ་འཛེམ་པ་དང་སྦྱོར་བ་སོགས་ཇེ་མང་པོ་བྱུང་བས་དེ་རིང་སང་གི་བར་དར་
དེ་སྲོལ་དར་ཐུབ་པ་རྣམས་ཀྱི་སྤྱོད་འཇམ་ཞིང་བཟང་གྲགས་སུ་ཀུན་གྱིས་བསྒྲགས་པས། སངས་རྒྱས་བྱང་སེམས་རྣམས་ཀྱིས་
དགྱེས་པའི་མེ་ཏོག་ཐོར་འོས་ཀྱི་གནས་སུ་གྱུར་པ་ནི། ༄ སྐྱབས་དང་མགོན་དམ་པ་དེ་ཉིད་ཀྱི་ཐུགས་རྗེ་དང་བཀའ་དྲིན་

ཀོན་ཡིན། དེ་དུས་ནས་བཟུང་ད་ལྟའི་བར་དུ་ཡུལ་དང་ཡུལ་ཕྲན་རྣམས་སུ་དགོན་སྡེ་ཆེ་ཆུང་ཆགས་བཏབ་ནས་མཚོ་ཆེན་
སྟོས་རྒྱལ་ཀྱི་ཀློ་གྲུར་རྣམས་སུ་དགོན་སྡེ་བཅུ་ཕྲག་གསུམ་བཅའ་ལ་མ་ཕྱུང་ཞིང་དེ་དག་ལ་དམ་པའི་ཆོས་ལ་ནན་བཤད་༎
སོགས་བཤད་སྒྲུབ་འཁོར་ལོའི་བྱ་བ་རྣམས་གོང་འཕེལ་དུ་གྱུར་བ་དང་། དེ་དག་གི་བདག་པོར་མཐུ་ཏ་མཁན་པོ་ཞེས་པའི་
ཚོ་ཕ་པོ་གཉེར་དང་བསྟོད་དང་བཅས་པའི་གོ་གནས་ཆེ་བ་ཞིག། གདན་ས་པ་རིམ་བྱོན་ལ་སྐྱོལ་བྱིན་ཡོད་པ་འདི་ནི་དམ་པ་
དེ་ཉིད་ཀྱི་བཀའ་དྲིན་ལས་གཞན་སུའི་དྲིན། དེ་ལྟར་བསྟན་པ་སྔོན་མེད་གསར་དུ་བཙུགས། ཕྱིན་ཆད་ཀྱང་དར་རྒྱས་ཡུན་
གནས་ཀྱི་ཐབས་ངོ་མཚར་བ་ཚུགས་པ་འདི་ནི། སངས་རྒྱས་སམ་བྱང་༎ སེམས་ས་མཐོན་པོར་གནས་པ་ཞིག་ལས་
གཞན་དུ་གང་གིས་ཀྱང་བསྐྲུན་ཏུ་མེད་པ་ཡིན། སྔོན་གངས་ཅན་བོད་ཀྱི་ཡུལ་དུ་བསྟན་པ་རིན་པོ་ཆེའི་རྒྱུན་ཆགས་པ

ཚེ་གསུམ་

༄༅། །འཕགས་མཆོག་སྤྱན་རས་གཟིགས་ཀྱི་རྣམ་འཕྲུལ་རྒྱལ་བློན་ལོ་པཎ་རིམ་པར་བྱོན་པ་དང་། སོག་ཡུལ་དུ་ཡང་སངས་རྒྱས་བྱང་སེམས་ཀྱི་སྤྲུལ་པ་རྣམས་རིམ་བཞིན་དུ་སྐུ་རེ་སྐྱེ་བ་བཞེས་ཏེ། བསྟན་པ་གསར་ཚུགས་འཛིན་སྐྱོང་མཛད་པའི་སྐྱེས་བུ་དམ་པ་དེ་དག་གི་མཚན་དང་སྙན་གྲགས་ཆེན་པོ་ཡོད་པ་དེ་དག་ལས་ཁྱད་པར་ཅུང་ཟད་ཀྱང་མ་མཆིས་པ་མ་ཟད། དེ་གཉིས་ལས་ཀྱང་སྙིང་སྟོབས་ལྷག་པར་དུ་ཆེ་ཞིང་ཐུགས་བསྐྱེད་དང་སྨོན་ལམ་གྱི་མཐུ་ཤིན་དུ་བཙན་པ་ནི་གཞི་གྲ་ན་མི་ཤེས་པ་སུ། སྐབས་འདིར་ཨོ་རུ་སུའི་རྒྱལ་མོ་ཆེན་མོ། ཡེ་ཁ་ཐེ་རི་ན་གཉིས་པ་རྒྱལ་ཁབ་ཆེན་པོའི་མངའ་ཞབས་པ་རྣམས་རིགས་དང་རུས་བསྟན་པ་དང་ཆོས་ལུགས་མི་འདྲ་བ་སྣ་ཚོགས་པ་རྣམས་ཕྱིན་ཆད་འཚོ་ཞིང་གནས་ལུགས་དང་། བསྟན་པ་ཆོས་ལུགས་བསྟེན་ལུགས་རྣམས་ཀྱི་སྲོལ་གསར་ཚུགས་ཀྱི་ཆེད། ཡུལ་ཚོ་དང་མི་རིགས་སོ་སོ་ནས་མི་སྣ་རེ་རེ་

འགུགས་ཏེ་ཚོགས་འདུ་ཆེན་པོའི་ཐོག་བཀའ་བགྲོས་མཛད་རྒྱུར། སྦོ་རད་བྲུ་ནས་ཀྱང་མི་སྣ་གཅིག་ཡོང་དགོས་སུ། སེ་ལེང་སྒོའི་པ་མོན་བརྒྱུད་འགྲོར་བར་སེར་སྐྱ་ཐམས་ཅད་ནས་དམ་པ་འདི་ཉིད་ཆིབས་སྐྱོད་གནང་དགོས་སུ་ཞུས་པར་ཞལ་བཞེས། ཆིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་དྲུག་བཅུ་རེ་བདུན་པ་ཐམས་ཅད་འདུལ་ཞེས་པ་མེ་མོ་ཕག་ལོར་སྟོན་ཟླ་ཐ་མོའི་ནང་། སད་ཀྱུར་པ་ནམ་རྒྱལ་རྡོ་རྗེ་ཞེས་པ་དང་ལྷན་དུ་ཨེར་ཁུ་གོར་ཁྱེར་དུ་ཕེབས་ནས་ལམ་ཡིག་སོགས་གྲ་སྒྲིགས་ཀྱིས་ཟླ་འདིའི་ཚེས་ཉེར་བརྒྱད་ཉིན་ཨེར་ཁུ་ནས་ཆིབས་ཐོན། ལམ་བར་གྱིས་ཚོགས་པ་རྣམས་ནས་ཀྱང་འགོར་གཞི་མེད་པར་བཀུར་གསོལ་ཆེན་པོས་འཕྲལ་འཕྲལ་དུ་ཕེབས་སྐྱོད་ཞུས་བཞིན་པར། ཆིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་རེ་བརྒྱད་པ་ས་ཕྱི་ལོའི་ཟླ་དང་པོའི་ཚེས་ཉིན་ཨོ་རུ་སུའི་རྒྱལ་ཁབ་ཆེན་པོ་པི་ཐེར་སྦུར་སྐར་ཕེབས་འབྱོར་མཛད་དོ།། དེ་ལ་བར་སྐབས་རྣམས་སུ་རྒྱལ་མོ་ཆེན་མོ་དང་ལན་ཁ་ཡར་མཇལ་འཕྲད་

བརྒྱ་བཞི

༄༅། །ཁྲིས་བསྟན་འགྲོ་ཡི་ཕན་བདེ་སྐྱེལ་བའི་བཀའ་མོ ཡང་ཡང་བྱུང་བ་དང་དགེ་པའི་སྐུར་བ་ཡང་སྣ་ཚོགས་་་
བྱུང་བར་གསུང་བགྲོས་ནས་བྱུང་ལ། དེ་ཕན་བདེན་པར་མངོན་ཏེ། སྔོ་ཧྲུད་ཕྲུ་བའི་བསྟན་སྲིད་ཀྱི་བདེ་ཐབས་སུ་དོན
ཆེན་འཇིར་གཉིས་ཡོད་པའི་སྨན་ཞུ་ཕུལ་བ་འདི་ལྷོ་སྟེ་ [illegible] སྨན་ཞུས་ཡག་མོ་ཆེ་གྲུབ
འདུག་པ་དང་ ལ གོང་ས་ནས་རིན་ཆེན་དང་པོའི་ལས་གྲུབ་པའི་མི་དུལ་ཞེས་པ་གཉེར་ས་བསྐོད་ཀྱི་རྟགས་སུ་སྩལ།
རྒྱལ་ཁབ་ཆེན་པོར་འཚོགས་པའི་མི་སྣ་ལྔ་བརྒྱ་དྲུག་ཅུ་ནི་གསུམ་དང་ལྷན་ཅིག་ཏུ་བསྟན་པ་ཆོས་ལུགས་དང་
སྐྱེ་འགྲོའི་བདེ་བསྐྱིད་ཇི་ལྟར་ཚུགས་པའི་བཀའ་མོལ་འདི་ལོའི་དགུན་ཟླ་འབྲིང་པོའི་བར་ཟླ་བ་བཅུ་ལྷག་རེར་མཛད
ཅིང་༎ ཟླ་འདིའི་ཚེས་བཅུ་བདུན་ལ་རྒྱལ་ཁབ་ཆེན་པོ་ནས་ཆེ་བས་ཐོན་གྱི་ལམ་བར་སྐར་ལས་འཁྱུར་ལྷག་པའི་བཀུར་

གསོལ་ཕེབས་སྐྱེལ་ཞུས་བཞིན། ཐོ་སྟོལ་གྲོང་ཁྱེར་དུ་ཕེབས་འགྲོར་ཆེ་ཡུལ་ཚོ་དེའི་སློན་ཆེན་སྒྲུ་ཐེར་ན་ཐར་ནས་ཞག
སྣས་བཞུགས་འཛགས་མཛད་རྒྱུ་ནན་ཞུས་ཀྱིས། སྐྱབས་རྗེ་དམ་པ་གང་གི་སྐུ་བརྟན་ལྷོ་གྲིམས་པ་མཁས་པ་ཞིག་གིས
གྲིམས་འཛུག་པ་དང་། དེ་ནས་ཕེབས་ཐོན་ལམ་བར་གང་བདེར་ཆིབས་སྐྱོད་ཀྱིས། ཆོག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་རེ་དགུ་པ་ས་གླང་ལོའི
དཔྱིད་ཟླ་འབྲིང་པོའི་ཚེས་ཞི་སྲུ་ཞིན་དགོན་སྡེ་ཆེན་པོ་དཔལ་ལ་ལྡན་འབྲས་སྤུངས་སུ་ཕེབས་འགྲོར་བཀའ་དྲིན་བསྐྱུ་ནས།
སྤུ་ཁྱི་རྣམས་སུ། སྐུ་མཚམས་བཅད་རྒྱུ་ཡི་དམ་ལྷོད་རིམ་གཉིས་ཟུལ་འགྲོར་དང་ལམ་གྱི་རིམ་པ་བཤད་སྒོམ་སོགས
ལ་འབད་པ་དང་། དབང་བཀའ་ལུང་སོགས་ཀྱི་བཀའ་ཆོས་སྐུལ་བ་མང་དུ་ཡོད་པ་གདོན་མི་ཟ་བའོ། གང་གིས་སློབ
མ་རྣམས་ལ་ཕྲུང་ཞིག་ཐུགས་མི་མཉེས་པའི་ཚུལ་གྱིས་བཀའ་བཀོན་ཕེབས་པ་ན། ཁྱེད་ཐམས་ཅད་རེད་ཀྱི་སློབ་མར

༄༅། །མི་འགྱུར་བ་མེད་ཀྱང་བསླབ་སྟོན་ལ་མི་ནན་ཞེས་གསུངས་སོ།། སྐབས་འགའ་རེ་དང་ལྷག་པར་འདི་…
མཚམས་མི་རྟག་མདའ་ཅན་གྱི་དུག་མདའ་སྙིང་ལ་ཕོག་པ་ཞིང་། དམ་པ་འདི་ཉིད་ཀྱི་བསྟན་འགྲོའི་དོན་རྒྱ་ཆེན་པོ་མཛད་པ
ཚིར་ཀྱི་ དང་༔ འཕྲིན་ལས་རྒྱ་ཆེ་ཁྱད་པར་དུ་འཕགས་པའི་གོ་གནས་མཐོན་པོ་སོགས་ལྡན་པའི་གྲགས་པ་ཡལ་བ་མི་འབྲེད་པའི་སྨོས་ཆུ
སྙིང་དབུས་ཁོལ་བའི་ཚེན་གྱིས་སྐུ་ལ་སྐྱོན་མི་མངའ་བཞིན་དུ་ད་མ་ཟླུས་ཀྱིས་སྨིན་དོན་ཚན་བཅོ་བརྒྱད་ཀྱི་ཁ་མཆུ་ཆུག་ཀྱང་།
བདེན་པ་མི་བསླུ་བའི་མཐུ་བརྟན་པས་སྐྱོན་གང་ཡང་མ་གྱུར་མོད། འོན་ཀྱང་བསྟན་དོན་རྒྱ་ཆེ་བས་ཀྱང་ཆེ་བ། གོ་གནས་ཀྱང་
མཐོན་པོ་ཡོད་རྒྱུ་ལ་ཐུང་ཞིག་བཀག་གམ་སྙམ་ཏེ། དུས་ཀྱི་གོ་གནས་འཕར་མ་མ་གྱུར་བ་རྐྱེན་ངེས་ཡིན་པ་འདྲ་སྲིད། དགོན་
སྡེར་དགེ་འདུན་གྱི་ནང་ཁྲིམས་མི་གནས་ན་སློབ་གཉེར་དང་ཚུལ་ཁྲིམས་གཙང་མ་ཡོད་བཀའ་བ་སོགས་ལ་དགོངས་ནས་སྒྲིག
ད

ལམ་སྐོར་ཡང་ཡང་བཀའ་གནང་འདུག །ལྷག་པར། ཚིག་སྟོང་བདུན་བརྒྱ་དོན་བསྡུ་པ་གཞིར་བཟུང་སྟོན་ཟླ་ར་བའི་ཚེས་བཅོ་བརྒྱད
ལ་དགོན་གྱི་ལས་སྣེ་མོ་རྣམས་ཚོགས་འདུས་ཐོག་དགེ་འདུན་གྱི་སྒྲིགས་ལམ་ཀུན་སྤྱོད་ཞིབ་རྒྱས་བཀོད་ནས། དེ་དང་འགལ་
བ་རྣམས་ལ་ཆད་པ་འགེལ་ལ་ཆུལ་བཅས་ཞིབ་རྒྱས་བཀོད་པའི་བཅའ་ཡིག་ཅིག་དགོན་གྱི་ལས་སྣེ་མོ་ཐམས་ཅད་ཀྱི་མིང་…
བཀོད་ཕྱག་བདར་མ་མཛད་འདུག་པ་ཡང་འདི་ལྟ་སྟེ [illegible] རྒྱལ་བའི་བསྟན་པ་གནས་པ་དང་
དར་རྒྱས་ཡུན་གྱུར་པ་ནི་དགེ་འདུན་གྱི་སྡེ་དང་། དེའི་འཆད་ཉན་སོགས་རྣམ་པར་དག་པ་ལ་རགས་ལས། དགེ་འདུན་གྱི་སྡེའི་
འཆད་ཉན་སོགས་རྣམ་པར་དག་པ་ནི་དགོན་གནས་ཀྱི་སྒྲིགས་ཁྲིམས་ལ་རགས་ལས། སྒྲིགས་ཁྲིམས་མི་གནས་ན་ཁྲིམས་
གཙང་དང་འཆད་ཉན་རྣམས་དག་ཡོད་བཀའ་བས་ན་དམ་པ་འདི་ཉིད་ཀྱང་སྒྲིགས་ཁྲིམས་ལ་བཀའ་ནན་ཆེར་གནང་བ་བཞིན
ད

ཚེ་ཀཀ

༄༅། །ཧུ་རང་ནི་ཉམས་ཀྱང་འཕྲུར་ཧུ་སྤྲང་ན་ལེགས་ཚོགས་ཆེ་ལེགས་ས་མ། གདན་ས་ཆེན་པོ་རྣམས་ཀྱི་ཚོགས་གཏམ་གྱི་རྒྱུན་ལ་སངས་རྒྱས་ཀྱི་བཅས་ཁྲིམས་ལས་དགེ་འདུན་གྱི་ནང་ཁྲིམས་གཙོ་ཆེ། ཞེས་གསུངས་པ་ནི། སངས་རྒྱས་ཀྱི་བཅས་ཁྲིམས་ལ་སྣང་ཆུང་བགྱིས་པ་ཡིན། དགེ་འདུན་གྱི་ནང་ཁྲིམས་དམ་ཡོད་མི་གནས་ན་སངས་རྒྱས་ཀྱི་བཅས་པ་དཀའ་པོ་ཞིག་གནས་དཀའ་བ་ཡིན། དཔལ་ལྡན་སྨད་རྒྱུད་གྲྭ་ཚང་གི་ཚོགས་གཏམ་ལ། གྲྭ་ཚང་འདིའི་སྒྲིགས་ལམ་ནི་བྲང་འཇུག་གི་སྒོ་འཕར་ལས་ཀྱང་ཆུགས་ཆེ་བ་ཡིན། ཅི་ཞེ་ན། སྒྲིགས་ལམ་རིན་པོ་ཆེ་གནས་ན་བྲང་འཇུག་ཞིག་ཀོ··འཕར་ལག་པའི་ནང་དུ་ཡོད་ཅེས་གསུང་རྒྱུན་ཡོད་པར་སྐྱེས་བུ་དམ་པ་རྣམས་ཀྱི་བཀའ་གནང་ཚུལ་འདུག །དམ་པ་དེ་ཞིང་ནས་ཀྱང་རང་རེ་རྗེས་འཇུག་རྣམས་ཀྱི་བསླབ་སྟོན་དུ་བཀའ་གནང་བ་འདུག་པས། ཡུལ་འདིར་བཀའ་དྲིན་བླ་ན་

མེད་པའི་སེམས་དཔའ་ཆེན་པོ་དེ་ཉིད་ཀྱི་དགོངས་པ་བཞིན་སྒྲིགས་ཁྲིམས་ཆགས་ཐབས་སུ་འབད་ན་ལེགས་ཚོགས་ཀྱིན་དུ་ཆེ་ཞིང་རྒྱལ་བསྟན་རིན་པོ་ཆེའི་ཞབས་ལེགས་བླ་ན་མ་མཆིས་པ་ཡིན་ནོ།། བཞི་པ་ནི། ཡུལ་ལྗོངས་འདིར་སྐུ་དངོས་ཀྱི་གདུལ་བྱ་རྫོགས་པ་དང་རྟག་པར་འཛིན་པ་རྣམས་ཆོས་ལ་རྗེས་སུ་བསྐུལ་བའི་ཆེད་དགུང་ལོ་དྲུག་ཅུ་རེ་དྲུག་བཞེས་པ་མེ་སྤྲེལ་ལོའི་ཟླ་ཆེས་ཉིན། རགས་པ་གཟུགས་སྐུའི་བཀོད་པ་བསྡུས་ཏེ་ཞི་བ་ཆོས་དབྱིངས་སུ་མནལ་ཚུལ་མཛད་པ་དང་། དེ་ཚེ་ཡི་དམ་ལྷའི་དཀྱིལ་འཁོར་སྒྲུབ་མཆོད་སྦྱོར་བ་སྐུ་ཞུགས་འཕྲུལ་སོགས་གཞན་སྨིན་མཛད་པ་དང་། རང་རེ་རྗེས་འཇུག་རྣམས་ཀྱི་དད་རྟེན་བཀོ་སྐལ་དུ་བཞག་པའི་སྐུ་གདུང་རིན་པོ་ཆེ་ད་ལྟ་མཇལ་རུ་ཡོད་དོ།། སྨྲས་པ། མདོ་སྔགས་གསེར་སྤུངས་ཏོག་གིས་རབ་མཚན་པ།། རྒྱལ་བསྟན་དྲི་མེད་གདུགས་དཀར་ཕྱིར་ཡངས་ཏེ། །ཚད་བྲལ་སྙིང་སྟོབས་གསེར་གྱི་ཡུ་བ་ཡིས། །ལུས་ཅན་ངལ་བསོས་གྲིབ་བསིལ་ཆེན

༄༅། །ཡོ་ཀྲུ༔ ༔སྔགས་ལ་མཁས་པ་བདག་ཅག་མགོན་དང་སྐྱབས། །སེམས་དཔའ་ཆེན་པོ་གང་དེའི་རྟོགས་བརྗོད་འདི།།
བཀའ་དྲིན་རྗེས་སུ་དྲན་པའི་གསོལ་ཀྱུ་བསམ་མས། །ཅུང་ཟད་ཙམ་ཞིག་བརྗོད་པའི་དགེ་བ་འདིས། །རྒྱལ་བསྟན་དར་ཞིང་དེར་བཞུགས་
ཚེ་བཟླ་ སྐྱེ་བོ་རྣམས། །མཉམ་མེད་ཐུབ་པའི་བཀའ་སྲོལ་གཅེས་པར་འཛིན། །ཚུལ་བཞིན་སྐྱོད་ལས་རྟག་ཏུ་མི་འདའ་བར། །དོན་གཉིས་གྲུབ་
པའི་དཔལ་ལ་ལ་སྤྱོད་གྱུར་ཅིག །ཡུལ་དུས་དབང་ཞེས་བསྐྱང་བཏགས་འདོད་ཡོན་གྱིས། །མི་བཟླས་བག་ཡོད་ཚོགས་ཞེས་བསྙེན་ཁྲུས་དེ།།
ཐུབ་དབང་མཆོག་གི་བཅའ་ཁྲིམས་བཞིན་དུ་འཚོ། །ཀུན་གྱི་དད་པའི་གསོས་སུ་ད་གྱུར་ཅིག། ཅེས་མགོན་པོ་གང་གི་རྣམ་པར་ཐར་པ་ལ་
མི་སྐྱེད་པའི་དད་དང་ལྡན་པས་རྟོགས་བརྗོད་རྒྱས་པ་ཞིག་ཡོད་ན་ཅི་མ་རུང་སྙམ་པ་སྔ་དུས་ནས་ཡོད་ཀྱང་། རྣམ་ཐར་དང་ཡིག་རིགས་ལག་འཁྱེར་མ…
ཆུང་བས། དགོན་སྡེ་དཔལ་ལྡན་འབྲས་སྤུངས་སུ་ཡིག་རིགས་ཁ་འཐོར་རེ་གཉིས་དང་བགྲེས་རབས་རྣམས་ཀྱི་གསུང་བགྲོས་བཅས་ལ་གཞི་བྱས་མདོར་བསྡུས་པ་

འདི་ནི༔ རབ་བྱུང་བཅོ་ལྔ་པའི་ཞེ་ལྔ་བ་ཤུགས་མོ་ཡག་ལོའི་ཧོར་ཟླ་དང་པོར་རྒྱལ་ཁབ་ཏུ་སྐྱོད་པའི་ལམ་བར་ཨ་གི་ནུའི་མིང་ཅན་གྱིས་
བྲིས་པ་ཛ་ཡནྟུ།།

||

INDEX

abhikhyā 200, 214
Acala 98
Acala-stotra 162-164
Ak Hak Koue Bom 49
aindra mahābhiṣeka 201
Airlaṅga 244
Aitareya-brāhmaṇa 201
a i u e o 196
Ambā dance 33
ambai 46
Amitābha 50, 98
Amitābha-dhāraṇī 110, 193-195
Amitāyur-dhyāna-sūtra 17
Amoghavajra 30, 41
Angkor Wat 210
Aṅgulimāla 14
Ardhaśatikā 46
Aśvaghoṣa 28
Avataṁsaka-sūtra 61, 100

Badai 12, 15
Bai Juyi 18
Bairo dance 38 ill.
balāhaka 230
banshiki 105
Barbarian melodies 5
barbat 13
Bell of Brahmā 30, 60 (Pomjong)
Bhaddiya 12
Bhadreśvara-svāmī 209
Bhairava dance 32
Bhīṣmaparva 242
biwa 40, 41 (at the Shosoin Repository)
Bodhisena 31
Bokhara music 25
bombai 2, 3
bonnon 99, 100
bonsan 4, 98
brāhmaṇa teacher of the Kucha lute 13
Brahmā's bell 60
Buddha-stotra 165-166
Buddhist music in contemporary China 65, ~ Korea 67
bugaku 71, 103
bushi 82
Butterfly dance 35
Buttetsu 31

cakravartins, twelve ~ 202
Candragomin 33
Candragomin's Svara-śāstra 16
catur-jñāna 88, 109, 145-149
Champa 29, 31, 37
Chang Ch'ien 4
Cheng I 21
Che sheng 30
Chih Ch'ien 8
Chikyū-raku 36
Chin'gam, monk 44
chinon'true words' for Sanskrit 70
chissori (long chant) 69
Ch'oe Ch'i-won (born 857) 44
chōshi 73, 75, 104 (eleven ~)
Chu-li 4
Cundī bhagavatī 67

Daibutsu at Nara 29
Daigo school 63
Dama-mūka-sūtra 14
dancing goddesses 17, 18
Devarāja 199
dharma 'text' 241
dharma drum 61
Dharmavaṁśa Tĕguh 239f.
dharmotsāha 241
Diamond Peak Pavilion 44
drum 61
dundubhi 39

'eighty-eight Buddhas' pattern 66
Ekādaśamukha Avalokiteśvara 44
Ekottarāgama 11

eleven systems of the Tendai sect 77
Emille Bell 31
enji-raku 36
Ennin (793-864) 44, 45, 47

Fa chao 42
fan drum 81
Fan-pei 2, 65
Fettriet = Buttetsu
fish, wooden ~ 61
five modes 73
five systems of the Shingon sect 76
flying goddesses 17, 18
four tones of the Chinese language 97
fu-hakase 84

gagaku 'noble music' 71
Gakusho yōroku 48
Gasso 25
Genjaraku 'joy at the sight of a serpent' 33
Genshin 101
gi-gaku 25
goeika 82
goon 97
goon-hakase 85
Goshirakawa Emperor 48
Gosho-rai mokuroku 46
guhā 232
gyodo 80
Gyogi the Bodhisattva 31
Gyosan 62, 77
Gyozan shōmyō rokkanjō 63
Gyozan taikaishō 63

hakase 84
Heike story 81
hennon 74
Hieizan monastery 29
hŏdŏlp'um 69
hom-bakase 85
hompu 85
Hōnen 41
hossori (short chant) 69
Hosso sect 64
hotā 214f.
Hsi-liang-chi 45
Hu, the drunken ~ 33
hwach'ŏng 68
Hwaŏm = Avataṁsaka 61

ichikotsu 104
Indrābhiṣeka 211
Indraprāsādaka 207
Indravarman I 205, 220
Indrayāna 207

jaladhenu 226
Jikaku Daishi = Ennin
Jimmei Emperor 48
jīvadāna 223
Jōdo sect 64
joy of ten thousand autumns, dance of the ~ 32

kaiśika 21
Kakan 48
Kakui 62, 85
kalaviṅka bird, dance of ~ 32
kampa 46
kana 86
Kanchō (910-998) 46, 49
K'ang Seng-hui 3
Kankō 86
Kanon 97
kansan 4, 98
Kao-ch'ang = Turfan
kari-bakase 86
Kaṭa Maṇḍirapāla 205
kayō 75
Kekaya 15
Khocho music 25
Kobo Daishi 43
ko-hakase 84
Kōken Empress 63
Koma-no-kyoku 'Korean melody' 105
Korea, introduction of pomp'ae in ~ 10

kośa 218
kōshiki 97
kotsujiki 105
Kucha, Chinese music at the palace
of ~ in 71 BC 6
Kucha lute during the Northern Wei 13
Kucha music 10, 19, 22
Kukashō (12th century) 61
Kuṇḍuṅga 227
kun-kada 101
K'un-lun 230
Kuregaku 25
Kyōke of Kakuban (1095-1143) 101
kyoku-setsu 46, 75, 95
Kyŏngju bronze bell 31

Lalitavistara 27
lineage of shōmyō 105
lion-dance of Kucha 26, 45
Lotus Sutra = Saddharma-puṇḍarīka-sūtra
Lü Kuang 11
Luthai king (1347-c.1370) 205

Mahābhārata 239
Mahā-parinirvāṇa-sūtra 27
Mahātukhāra 5
Māhendra parvata 203
Maitreya 50
Maṅgala-gāthā 108f., 110-143, 167-176
Mañjuśrī of the Thousand Bowls 43
Manshūraku 32, 36
measure 97
meditative architectonics of the
Borobudur 231
Meiji Emperor 37
melodies of bugaku music 104
Meru 206
Meyaku-hakase system of notation 47
meyasu-hakase 86
Mirŭk = Maitreya 50
Mogao Caves *see* Tun-huang Caves
mok'tak 68
mokugyo 80
mosha (Jap.) = mūrcchā
Mūlavarman 221
Munmu, the 31st King of Silla, Korea 27
mūrcchā 39
music 1
musical theory 71

Nāgānanda 33, 34
Namsa monastery 27
Narendra of Kuṇḍuṅga 228
Nasori dance 39 ill.
nembutsu-odori 83
Nichiren sect 64
nien-fo 65
'nine bells and fifteen drums' pattern 66
Nirvāṇa-sūtra 99
Noble Music = gagaku
nomenclature of the music of the
barbarians 2
notation 84
Nyoraibai 90

o-bon festival 83
Ōhara school 47
ondo 83
orchestra of Korean Buddhist music 51
ōshiki 76, 105
otsuyō 75

p'algwanhoe ceremony 49
pañcama 21
Pañcaviṁśati-sāhasrikā 100
Pañcika 7
Pāramitā 98
patriarchs, history of ~ 15
Pedu, dance of ~ 32
pentatonic scale 72
p'i-p'a 13
pŏpko 61
Po Ming-ta and his Kucha melodies 23
pŏmjong = Bell of Brahmā
pomp'ae 44
Prah Khan 204

Prasenajit 14
Preah Ko stele 205
Preas Ket Mealea 203f.
p'unggyong 61

Rabana-badai 15
rājasūya 202
Ranryōō dance 38 ill.
rhythm 97
Ringu (Jap.) = Champa
ritsukaku 73
ritsusen 73
ryo and ritsu scales 78
Ryōnin (1073-1132) 47, 62, 85
ryosen 73
Ryōyū 48
Ryūnen 62

ṣāḍava 21
Saddharma-puṇḍarīka-sūtra 17
sādhārita 21
ṣaḍja 21
ṣaḍja-grāma 21
Sacred Sword 204
Sagara nāgarāja 33
saimon 82
saishō 2
Samantabhadra 98
Samantabhadra-caryā-praṇidhāna-rāja 43, 46
Samarkand music 25
Samguk yusa 44
sange 86, 87, 100
Sankan-gaku 24
Sankeikyō = Tripartite Sūtra
Sanskrit grammar 40
Sapta-koṭi-buddha-bhagavatī 43
sarabañña 1, 2
Sarvāstivāda-vinaya 11
Sarvāstivāda-vinaya-mātṛkā 13
Sarva-tathāgat-ādhiṣṭhāna-hṛdaya-guhyadhātu-karaṇḍa-mudrā-dhāraṇī 110, 186-192
Sa.skya paṇḍita 1
śatadvāra 232
scarf-dance 17
scattering of flowers 30, 42, 49, 87, 90, 91, 93
Sdok Kak Thom inscription 199
Seiwa Emperor 48
Sejo King 60, 64
Seng-yu, catalogue of ~ 15
setsu 95
seven notes of Sujīva 21
shada 104
Shari-san 101
Shari sandan 47
shika-hōyō 99
shikibutai 103
Shinga (801-879) 48
Shingi-Shingon 63
Shingi shōmyō daiten 63
Shinran (1173-1262) 101
Shin sect 64
Shittanzō 48
shōgaku 73
Shōson 63
shōmyō 3, 105 (lineage of ~)
Shūen 65
siddhi 200
Silla music style 44
Siṇḍok 239f.
śiraścheda 203
six systems of noble music 74
sixty systems 73
Sogdian music 25
sōjō system 85
Śrīmālā-sūtra 27, 99
Subhūti 9
sui (sindhuka rāga) 105
Suiko Empress 25, 37
Sujīva 21
Sukhāvatī 16
Sukhāvatī-vyūha 42, 100
Sumeru 232
Sūrya-pradīpa-sūtra 100

Sūryavarman 210
Svāyambhuva Liṅga 208

Taijiki 105
Tanchi 48
T'an-yao 15
Taoist Canon 94
Tao-jong 29
Tao-shih 27
Ṭao-tsang 94
Ten Books of Music 25
Tendai sect 47
texts set to psalmody 98
three modes of the Shingon sect 74
Trai Phum 204, 211
tridhātu 235
Tripartite Sūtra 28
Ts'ao Chih 6, 7
Tsaur Jyr = Ts'ao Chih
tsudzumi = dundubhi 39
Tukhāra 5
Tumburu 213
Tun-huang murals 16
Turfan orchestra 25
Turk princess of the A-she-na family 19

uchiwa-daiko 81
Ugi 103
Upāli, psalmody of ~ 88
Uṣṇīṣavijayā-dhāraṇī 109, 177-185
Uttarakāṇḍa 241

Vairocana 98
Vairocana-stotra 150-154
Vajrabodhi 31
Vajradharma-stotra 109, 158-160
Vajradhātu, hymn to the 37 deities of the ~ 46
Vajrapāṇi-stotra 109, 155-157
Vaprakeśvara 210, 224
Vinaya-kṣudraka-vastu 28
Vinaya-mātṛkā 9
Vinaya of the Sarvāstivādins and Mahāsāṅghikas 13
Vinaya texts and music 12
Viśvantara-jātaka 33
vocal formulae 75, 95
vocal technique 95
vṛṣa 21

wasan 4, 98
wind bells 61

yabanna = yavana 196
Yang-ti 23
yavana 196
Yejong king 49
yŏmbul 68
yŏndŭnghoe ceremony 49
Yōrakyu-shū 63
Yueh-chih 4
Yü-shan mountain 7
Yü-shan monastery 77
Yuzu-nembutsu sect 64

Zen sect 64
Zhang Qian = Chang Ch'ien

Earlier volume

Cultural Horizons of India
VOLUME 6

This volume includes studies of Lokesh Chandra that have been finalised during the last five years. The first chapter deals with pensive images seated in half-locked posture (*hankazō*) found in China, Korea and Japan. The colossi at Bamiyan, Yün-kang and Tun-huang are treated in the second chapter and identified as Maitreya or as Rocana of the Avataṁsaka sutras which speak of Rocana (or Virocana) as Abhyucca-deva. Buddhist texts provide proofs for a fresh identity of these images, in their appropriate contexts. Korean and Japanese colossi at Sokkuram and Todai-ji monastery evidence their historic role in the state: flamonium and regnum in one. The third chapter on Sṛṣṭikartā Lokeśvara with twelve emanations correlates the bronze with its originating text, namely, the Kāraṇḍa-vyūha, and helps to name it, which had eluded Getty and successive scholars. The iconography of Thousand-armed Mañjuśrī is based on a Buddhist sutra translated into Chinese by Amoghavajra in 740. This Mañjuśrī is painted on the walls of the Tun-huang caves. A Sanskrit text related to this Mañjuśrī has been preserved in Japan in the Siddham script. This has been reproduced along with its edited version in Devanāgarī script. The fifth chapter is an evaluation of the Siddham calligraphy of Prof. Nagara Gyoko, as the fetters of the brush fall away to become the irradiating, vivifying, dancing rapture of being as well as non-being. The Tibetan state was formed as early as 247 BC and its continued evolution has been a fact of history. The sixth chapter outlines its formation and consolidation, the military victories of Tibet in the seventh, eighth and ninth centuries in Central Asia as well as against China. The seventh chapter on Mongolia is a short statement of the destruction of their priceless cultural heritage and mass murders of the lamas. The next chapter is a survey of the studies carried on from 1941 to 1989 on Mongolian culture by Prof. RaghuVira and his school. The ninth chapter integrates the present to the future in the deeper flow of civilisation and the next one deals with the decline and disappearance of Buddhism in India. The ensuing chapter on identity discusses the many manifestations of exclusivism, religio-martial aristocracy contraposed to the open text tradition, contemplation, and a never-ending quest for the Sanātana. The twelfth chapter is on a Ming jar with Sanskrit mantras, which shows that as late as the 14th century Indian pandits like Sahajaśrī were present at the Imperial Court of China and supervised spiritual affairs of the Emperor. The thirteenth chapter surveys extant Japanese scrolls of Buddhist iconography from the seventh to the fourteenth centuries. The fourteenth chapter is an edition and annotated translation of the Old Javanese Chanda-karaṇa 'The Art of Writing Poetry', which Prof. Poerbatjaraka considers to be the first literary work of Classical Indonesia. It is a rich source for grammar, metrics, rhetorics and lexicography.

At the end are papers in Hindi on the cultural relations of India and Mongolia, etymologies of Persian words, Javanese vocabulary, Balinese rituals, mantras and mudrās in Balinese worship, Rāmāyaṇa in the performing and pictorial arts as well as literature of Southeast Asia.

1997, viii,331p., (15)pls., some ill., ind., 28cm. (Śatapiṭaka Series; 390)
ISBN 81-86471-14-6

Aditya Prakashan
NEW DELHI